IOAN LAZĂR

AVENTURIERII ŞI INOCENŢII CINEMATOGRAFULUI

Editura FELIX-FILM

Scanned with OKEN Scanner

Redactor:
AMALIA DINESCU
Tehnoredactare computerizată:
ReiSoft

FOTO PE COPERTA I:
Jean Claude van Damme în **„DOUBLE IMPACT"**

FOTO PE COPERTA IV:
Isabelle Adjani în: **„REGINA MARGOT"**

ISBN: 973-95760-5-2

IOAN LAZĂR

AVENTURIERII ŞI INOCENŢII CINEMATOGRAFULUI

Editura FELIX FILM • Bucureşti, 1994

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

După **„Cupluri literare – Cupluri cinematografice"** și **„Seducția feminină, fascinația diabolică"**, un nou volum, al treilea, din ISTORIA FILMULUI ÎN PERSONAJE ȘI ACTORI este gata pentru întâlnirea cu cititorii.

„Aventurierii și inocenții cinematografului" oferă, în cele trei secțiuni ale sale (**I. Aventura istorică și politică; II. Aventura socială; III. Oameni obișnuiți, copii, personaje de animație, personaje-obiect, personaje-stări**), o imagine a „aventurii" cinematografice în spațiul societății umane dar și în perimetrul „obișnuit" al cotidianului, al vârstelor și al imaginației, al fanteziei.

Tabloul cuprins în paginile lucrării nu are ambiția de a fi complet, deși, pe cât s-a putut, am căutat să aducem la zi universul diverselor categorii de personaje. Fișele acestora conțin atât biografii cât și povestirile adiacente. În primul rând m-a interesat, precum în cazul celorlalte volume, coeficientul de creativitate filmică: regizorală, dramaturgică, interpretativă.

Parcurgând cartea, numai cititorul este cel în măsură să aprecieze cât și unde am reușit și cât și unde se cuveneau un adaos, o precizare, un detaliu.

Mulțumim pentru această colaborare între autor și spectatorul de cinema în complinirea aventurii cinematografice, în preajma aniversării Centenarului artei a șaptea.

Ioan LAZĂR

Scanned with OKEN Scanner

I. Aventura istorică şi politică

● UNA DIN CELE MAI BOGATE SURSE DE INSPIRAŢIE PENTRU CINEAŞTII DIN TOATE TIMPURILE, ISTORIA FURNIZEAZĂ SUBIECTELE ŞI EROII DE PRIM-PLAN. ● ÎN FUNCŢIE DE EPOCĂ, VIZIUNEA ASUPRA EVENIMENTELOR CUNOAŞTE NOI INTERPRETĂRI, ATÂT ALE FAPTELOR CÂT ŞI CA STIL DE JOC, ÎN PORTRETIZAREA PERSONAJELOR. ● MAREA MONTARE, FILMUL BIOGRAFIC, FILMUL DE AVENTURI SAU DE RĂZBOI EVOCĂ MOMENTELE MEMORABILE DIN TRECUTUL POPOARELOR RECONSTITUINDU-LE FIE ÎN LITERA, FIE ÎN SPIRITUL ŞI ÎN PERSPECTIVA CONTEMPORANEITĂŢII. ● FIGURILE ILUSTRE ALE ISTORIEI OFERĂ LARGI POSIBILITĂŢI DE AFIRMARE REGIZORALĂ ŞI ACTORICEASCĂ. ● UNELE DINTRE PERSONALITĂŢI SE BUCURĂ DE ADEVĂRATE FILMOGRAFII MONOGRAFICE, CUNOSCÂND DE-A LUNGUL TIMPULUI MAI MULTE VERSIUNI INTERPRETATIVE. ● SE CONSTATĂ O ADEVĂRATĂ ISTORIE A CHIAR STILURILOR DE JOC PRILEJUITE DE PERSONAJUL ISTORIC.

Scanned with OKEN Scanner

EROUL REVOLUŢIEI FRANCEZE

NAPOLEON

NAPOLEON, (Franţa, 1927, regia Abel **Gance**, interpret **Albert Dieudonné**). Proiectul filmului consacrat lui **Napoleon** era pregătit de regizorul său Abel Gance încă din 1924 şi cuprindea o desfăşurare în şase părţi a impunătoarei existenţe a personajului. În naraţiune urmau să-şi aibă locul: tinereţea eroului; primele legături cu Revoluţia; campania în Italia; drumul de la Arcole la Maregno; Austerlitz; revenirea în patrie; Waterloo şi respectiv exilul pe insula Sfânta Elena. Întâmplări legate de căutarea producătorului (moartea primului dintre ei, de exemplu) îl aduc în situaţia de a renunţa la vastitatea intenţiilor, obligându-l a concretiza vizual doar prima parte din biografia politică şi psihologică a ilustrului comandant al revoluţiei franceze. Tinereţea lui Napoleon este văzută în ansamblul frescei revoluţiei, a convulsiilor acesteia, desprinse de către Gance din arhivele istoriei şi reînviate în grandoarea lor impresionantă. Fie şi numai prin această singură parte a lui, de început, filmul se transformă într-o operă cinematografică memorabilă, creaţie de avangardă. în arta imaginilor în mişcare, personajul principal al acestuia fiind, în primul rând, formula ca atare, novatoare, deosebit de îndrăzneaţă pe plan tehnic şi implicit estetic. Nu-i mai puţin adevărat că inovaţiile erau în strânsă dependenţă cu intenţiile de portretizare ale unui erou şi ale epocii reprezentate. Printre cei chemaţi să dea probe în vederea interpretării rolului titular s-a numărat şi Lupu Pick, regizorul de origine română care, peste numai doi ani, avea să semneze el însuşi ca autor filmul ultimei părţi din viaţa lui Napoleon (titlu prezentat în continuare). O altă stea a ecranului îşi încercase şansele – Ivan Mosjukin. Până la urmă rolul revine lui Albert Dieudonné, actor cu oarecare activitate teatrală şi cinematografică, afirmat mai ales pe scenă. Pentru Josephine s-a găsit o actriţă cunoscută, nume sonor al ecranului francez

Scanned with OKEN Scanner

– Gina Manes. Marat era poetul Antonin Artaud, iar Gance însuși își rezervase rolul lui Saint-Just. Napoleon apare în câteva situații simbolice, fără a se putea vorbi de o evoluție a personajului în cadrul unui subiect epic continuu. Caracterul de frescă este întărit și de numărul mare al figurației, însă, așa cum am menționat, pe primul plan, chiar și atunci când este vorba de Napoleon, primul punct al interesului regizoral îl constituie efectul estetic, în cadrul unei viziuni basoreliefice. Când vrea să evoce copilăria lui Bonaparte și prezența lui la școala militară de la Brienne, de pildă, regizorul este preocupat să ofere imaginea unei victorii inițiale, simbolice, într-o bătălie cu zăpadă, în a cărei exprimare vizuală se urmărește relevarea punctului subiectiv realizat din perspectiva căderii unui... bulgăre de zăpadă. Mobilitatea aparatului era obsesivă iar efectele, excepționale. În bătălia de la Toulon aparatul de filmat avea să fie instalat în cadrul unor mingi-ghiulele prin care, de asemenea, se căuta fixarea traiectoriilor balistice, „perspective" realizând imaginea dramatică a câmpului de luptă. Urmărit de dușmanii săi corsicani, Napoleon găsește salvarea aruncându-se în mare, ceea ce **face** și aparatul de filmat, echipat corespunzător. Napoleon al lui Gance era un personaj-pretext, și mai puțin o biografie constituită ca atare, însă prin această refracție a existenței eroului se încerca o viziune inedită, șocantă. Un film fără **story**, cu o anecdotică nu prea ușor de consumat, și nicidecum un Napoleon reconstituit în viziunea literei istoriei. Acțiunea avea dramatism și amploare, însă intenționalitatea estetică prevala asupra celei narative, așa încât o secvență cum era, de pildă, aceea a fugii lui Napoleon în Franța pe când se afla sub urmărirea corsicanilor se transformă într-un montaj paralel de o anumită gratuitate epică, admirabil ca rezultat tehnic, modalitate inspirată de impresionare vizuală. În cadru, Napoleon pe furtună, într-o barcă pe valurile mării, este montat în paralel cu freamătul unei adunări importante a Convenției. Valurile mării pătrund în sala imensă, luând cu asalt tribunele, fără a

Scanned with OKEN Scanner

găsi aici o idee clară în legătură cu sensul. După cum au şi remarcat cu exactitate comentatorii filmului, ne aflăm departe de poetica şcolii sovietice, unde asemenea sintagme paralelizate impuneau prin structura lor figurativă riguroasă şi printr-o dinamică viguroasă a semnificaţiei sociale, politice şi implicit narative. Se desprinde din totul portretul unui Napoleon aducător de ordine, fie şi sub imperiul tiranici, într-o revoluţie echivalată cu imaginea haosului natural, şi nu numai. Că filmul interesează cu deosebire pentru poeticitatea (filmicitatea) lui nu încape îndoială. De altminteri, nu întâmplător pe americani i-a atras, din magma unor acţiuni colosale, doar episodul Napoleon-Joséphine, unde au găsit o oază de cinematograf tradiţional, realizat în manieră hollywoodiană.

Se înţelege, aşadar, că nu avem aici un Napoleon al faptelor reconstituite cronologic (deşi filmul rămâne la tinereţea eroului) şi nici unul al evenimentelor revoluţiei văzute într-o înşiruire scrupuloasă. Peste ani, filmul a cărui premieră avusese loc la 7 aprilie 1927 la Opera din Paris, necesitând un ecran foarte mare, intra iarăşi în atenţia lumii. În vara lui 1983 parizienii revedeau o nouă formă a lui **Napoleon în poliviziune**, conform concepţiei lui Gance cu privire la ecranul triplu. O premieră înregistraseră şi new-yorkezii, în 1981, cu un **Napoleon** reconstituit din mulţimea fragmentelor risipite în lume şi adunate de un asiduu şi inspirat colecţionar de talent.

Napoleon al lui Gance este mai mult al regizorului, într-adevăr, ca personaj-pretext, decât al interpretului, fără a i se putea reproşa ceva lui Dieudonné, actorul jucând disciplinat, cu respectul cuvenit, datorat unei viziuni îndrăzneţe, coerente în stilul propus, menite să revoluţioneze cinematograful ca artă şi prin aceasta concepţia asupra eroului de film şi a determinărilor sale **poliedrice**. Grăitor este în sensul celor subliniate faptul că autorul şi-a intitulat filmul „Napoleon – văzut de Abel Gance".

Scanned with OKEN Scanner

NAPOLEON ÎN INSULA [illegible]ITA ELENA (**Napoleon auf St.Helena – Der Gefangene Kaiser**, Germania, 1929, regia Lupu **Pick**, interpretează **Werner Krauss**). **Napoleon** după instalarea la putere a Bourbonilor. Un Napoleon obligat să admită spectrul înfrângerii şi al izolării. Singurătatea lui este mereu demnă, deşi de un tragism progresiv ca un drum sigur către moarte. În mica suită ce-l însoţeşte pe îndepărtata insulă Sfânta Elena, el continuă să se simtă şi să fie tratat drept Împărat în ciuda faptului că guvernul Angliei nu-i recunoaşte decât titlul de general. Guvernatorul insulei este un despot. Misiunea lui e de a anula orice posibilitate de evadare şi totodată de a reteza orice tentativă de comunicare a lui Napoelon cu lumea. Nici măcar mamei sale nu îi este îngăduit să-i scrie. Rând pe rând, oamenii lui sunt înlăturaţi sub diferite pretexte. Aşa se întâmplă cu secretarul şi fiul acestuia (cu prilejul expedierii ratate a scrisorii) sau cu medicul personal când acesta anunţă insistent starea gravă a sănătăţii Împăratului. În interpretarea lui Werner Krauss, Napoleon este un personaj lucid, de o vigoare şi de o demnitate ieşite din comun, cu toate că existenţa îi este **hărţuită**, în permanenţă supus unui lanţ de umilinţe din partea paznicilor lui. Un moment emoţionant este primirea unei mici sculpturi, bustul fiului lui Napoleon. Personajul iese din istorie şi devine tată, profund mişcat de asemănarea dintre opera de artă şi propriul copil rămas atât de departe de el. Tot aici regizorul inserează un prim flash-back spre a da imaginea reală, tulburătoare în concreteţea ei, a existenţei dinaintea înfrângerii şi a deportării. Sfâşiat de amintiri, Napoleon nu e omul care să nu găsească, graţie vitalităţii lui încă puternice, motive de a supravieţui chiar şi prin iubire. Episodul dragostei pentru soţia unuia dintre generalii lui cei mai credincioşi traversează filmul debutând ca o ură incorigibilă spre a sfârşi într-o îmbrăţişare pasională, în urma căreia se naşte un copil. Deşi marcat de maniera expresionistă a caracterizării unui per-

Scanned with OKEN Scanner

sonaj (Napoleon este înconjurat de „umbrele" soldaților și ale puștilor), în izolarea sa eroul atâtor bătălii victorioase se prezintă un caracter de o complexitate remarcabilă. Actorul știe să îmbine prestanța istorică a personajului cu umanitatea lui, făcându-l în totul verosimil.

RĂZBOI ȘI PACE (**War and Peace**, S.U.A.–Italia, 1956, regia King **Vidor**, interpretează **Herbert Lom**). Un **Napoleon Bonaparte** „enunțat" în nerăbdarea lui și într-o neliniște din care cineastul-autor nu intenționează a face un personaj de sine stătător. Când Andrei Bolkonski, ca sol, îi prezintă condițiile păcii, anume de a se retrage din Polonia, Napoleon izbucnește; aerul lui protocolar și amabil (chiar și când solicită o părere personală de la emisarul țarului) se risipește într-o explozie ce anunță, de fapt, începerea ofensivei. Pe câmpul de luptă, imaginea lui e mai puțin frapantă decât în alte filme. Regizorul subliniază aroganța calmă a comandantului văzut pe un scaun cu spătar înalt, cu un picior rezemat leneș peste o mică tobă, ca un taburet. Mai târziu, Napoleon se agită într-o Moscovă părăsită, ai cărei reprezentanți întârzie să apară pentru a recunoaște înfrângerea sau măcar ocupația francezilor. Un plan de interior, cadrat lateral, apoi unul cu Napoleon îndepărtându-se după ce dă ordinul de a fi uciși incendiatorii Moscovei. În timpul retragerii apare printre soldați, în sanie, cu o suită precară, grăbit să scape el însuși dintr-o capcană la care nu s-a așteptat. Apatia lui finală rimează cu aceea a lui Kutuzov de la începutul filmului, în vreme ce agilitatea, redobândită, a generalului rus sugerează cumva energia unui Napoleon foarte încrezător. Traiectoriile lor sunt ingenios deliniate în filmul lui Vidor ca dialoguri indirecte, de la distanță, reprezentative pentru evoluția acțiunilor pe câmpul de luptă și nu mai puțin pentru spiritul ce animă armatele lor.

Scanned with OKEN Scanner

RĂZBOI ŞI PACE (**Voina i mir**, 1965-1967, U.R.S.S., regia Serghei **Bondarciuk**, interpretează **Vladislav Strjelcik**). **Napoleon** apare în seria a III-a – BORODINO – şi în a IV-a – PIERRE BEZUHOV. Se vorbeşte despre armata lui, prezenţa i se bănuieşte şi în primele serii, însă el apare atunci când armata franceză calcă pământul rusesc. Plinuţ, cu o figură hotărâtă, mobil, de o siguranţă trufaşă din ce în ce mai scăzută în ton, Napoleon urmăreşte mersul luptei privind printr-o lunetă, ca un astronom cercetător al soartei planetelor. Peisajul, de fapt cadrul acestei dintâi apariţii a personajului, este gândit de Bondarciuk-regizorul în maniera unui stil francez, de o somptuozitate ce încet-încet se năruie, pornind chiar de la neliniştea protagonistului. Când reapare, personajul nu mai are aceeaşi impetuozitate. Dacă la început azvârle cu piciorul, fără pic de teamă, o grenadă ce căzuse chiar lângă el, acum împăratul stă îngândurat pe scaunul de război. E nervos, refuză prânzul adus cu sfială de către subalterni. Începe să-i dea de gândit soarta acestui război, deşi bătălia de la Borodino a însemnat o retragere pentru armata rusă. Personajul are un aer uşor grotesc, de o instabilitate clovnească, filmat în prim-planuri dintr-un profil ce caută insistent o anumită trăsătură fizionomică, atât cât să sublinieze o satisfacţie de militar adulmecând victoria însă de fiecare dată pândit de incertitudine, grăbit şi sâcâit de amânarea momentului râvnit. Ca întregul film, de altfel, de un rafinament plastic de excepţie, şi de o rigoare a naraţiunii într-adevăr remarcabilă, secvenţele cu Napoleon, ce nu ocupă un spaţiu prea mare în film, au rolul de a puncta deznădejdea spre care se îndreaptă armata franceză, silită în cele din urmă să mănânce carne de cal, cum îşi propusese bătrânul comandant al armatei ruse, Kutuzov.

Odată cu iarna şi cu evenimentele îngrozitoare pentru armata franceză, obligată să piară de frig şi de foame la Berezina, Napoleon îşi pierde din strălucirea şi din energia de altădată.

Scanned with OKEN Scanner

Privirea pătrunzătoare și **insațioasă** de până mai adineauri primește umbra unei îndoieli triste. Îl urmărim la fereastra unei carete imperiale, înaintând cu greu, năruit în ființa sa de cuceritor al lumii. Mai târziu, ni se va spune în comentariu că Napoleon a părăsit Rusia, speriat de frig și neșansa armatei sale, silită să piardă un război câștigat. Interpretul e preocupat să marcheze la Napoleon starea comandantului până mai ieri glorios, hrănindu-se din aureola trecutului dar constrâns să accepte situația prezentă, nefavorabilă. În ochii lui am citit adesea o furie stăpânită căreia îl vor fi dat curs soldații incendiatori ai Moscovei, ucigașii unor oameni nevinovați, filmați ca și cum un pictor ar crea stări ale sufletului omenesc iar nu simple tablouri cutremurătoare. Personajul lui Vladislav Strjelcik este plauzibil în simbolistica savantă, în racordul ideii de Napoleon pornit să cucerească Rusia. De fapt în filmul în patru serii al lui Serghei Bondarciuk nici nu a existat o altă preocupare în concretizarea acestui personaj istoric impunător, văzut ca militar, în exclusivitate, tumultuos în viața personală, ce aici nu-și găsește în nici un fel locul, preferat, cum am văzut, în alte narațiuni cinematografice.

WATERLOO, (Italia-U.R.S.S., 1969, regia Serghei **Bondarciuk**, interpretează **Rod Steiger**). Un **Napoleon** marcat de spectrul înfrângerii. Evadând de pe insula Elba, el revine în fruntea a 1000 de ostași pentru a recuceri încre-derea Franței și a-l da de-o parte pe obezul Louis XVIII (Orson Welles). În pregeneric, un cadru lent subliniază mișcarea interioară înceată a unui gând obosit, ca, imediat, raff-panoramicul să facă turul de orizont al corpului de ofițeri superiori examinați de ochiul de vultur al împăratului. În momentul înfruntării pe câmpul de luptă, Napoleon are curajul nebun de a vorbi soldaților care au puștile îndreptate spre el, lipsiți de puterea de a apăsa pe trăgaci. Un Napoleon în al douăzecilea an al gloriei sale, obosit, întors către sine, monologând,

Scanned with OKEN Scanner

mai tolerant parcă, obsedat de distanţa ce-l separă de fiul său. Un personaj modern, scindat, jucat cu sentimentul valorii, capabil a asimila realitatea prezentă trecând-o prin filtrul unei experienţe la scară istorică.

Este obosit, interiorizat, însă nici o clipă prăbuşit ori învins. Obsedat de absenţa fiului, dialoghează pe această temă cu un tânăr ofiţer, la rândul lui tatăl unui băieţel. Pentru acesta din urmă Napoleon e un erou; pentru adversarul de pe câmpul de luptă, ducele Wellington, anglo-saxonul ce conduce trupele învingătoare la Waterloo, Napoleon este „călăul" Europei, recunoscându-i-se totuşi marile merite militare şi diplomatice. Avem în cadru deseori figura unui om marcat de multele frământări şi a unui militar ce şi-a trăit viaţa pe câmpul de luptă. Are în câteva rânduri o cădere ca un fel de leşin, o durere ce-l imobilizează pentru a-şi reveni şi a lua situaţia în stăpânire. E bun psiholog în momentele de culminaţie când poate câştiga ori poate pierde totul. Deşi scund şi „vârtos", când vorbeşte mulţimii se iscă în el un patos ce animă auditoriul, îl copleşeşte, ca şi pe spectator, văzut adesea în groplan ori în prim-plan, cu capul acoperit ori lăsând să i se vadă o şuviţă, căzută pe frunte, ce dă ochilor săi o şi mai metalică strălucire, subliniind adâncimea lor diabolică, forţa specială de a impresiona. Filmul se deschide cu o îmbărbătare a celor ce l-au însoţit de-a lungul campaniilor sale. E aici un Napoleon lacrimogen, sentimental, puţin cabotin, cam cum pare a se manifesta de-a lungul întregului film, dar cuvintele lui găsesc ecoul în puţinii soldaţi supravieţuitori ai gărzii imperiale. E pilduitor cum ştie să-şi reprime deznădejdea la capătul unei cariere militare şi politice despre care istoria va avea ce scrie, dar aici se vede a fi om înainte de toate.

Când comandă declanşarea atacului, în ciuda sugestiilor potrivnice, de a ţine seama de importanţa noroiului pentru mişcarea tunurilor, o face parcă în virtutea unei nerăbdări orgolioase, deşi mai târziu va recunoaşte că s-a grăbit. Pe câmpul

Scanned with OKEN Scanner

de luptă e văzut de Wellington într-o mişcare marţială, vag festivistă, însă şi în planuri mai apropiate, în ambianţa sinistră, întunecată a peisajului morţii ce-l înconjoară. E precum un spirit nestins, un foc în vâlvătăi, un tăvălug greu de oprit. Actorul ştie să dea substanţă dramatică fiecărui moment, iar în monologuri vocea **interioară** a personajului e deplin adecvată stării fizionomice într-o admirabilă expresie actoricească. Aceasta trece de la pozele eroice la clipele descumpănitoare şi, mai departe, la jocul tare al marilor confruntări personale pe viaţă şi pe moarte, când totul pare a se juca pe o singură carte a curajului nebun, încă un semn al încrederii în propriul destin.

Un Napoleon umanizat, verosimil, într-o serie de interpretări la rândul lor antologice.

CONDUCĂTORUL REVOLUŢIEI DIN OCTOMBRIE

LENIN

FILMOGRAFIA **„leninianei"** este deosebit de bogată, însumând peste cincizeci de titluri. Numărul lor va creşte, cu siguranţă, în viziuni pe care le motivează destrămarea fostei Uniuni Sovietice. Spiritul viitorului va aduce adevărul în portretizarea veridică a unui personaj ilustrativ al revoluţiei din Octombrie şi al „marelui stat al sovietelor". Se poate vorbi de valoarea tezaurizatoare a cinematografului. Simbol al unei propagande deosebit de active, imaginea lui Lenin pe ecran, selectivă în cuprinsul lucrării de faţă, interesează istoria filmului ca fapt al mitologiei comuniste. Cineaştii sovietici au creat mai multe feţe cinematografice ale unui personaj politic şi istoric văzut ca om simplu, revoluţionar, gânditor şi strateg al unui proces istoric deosebit de complex şi de contradictoriu, considerat „fala" Rusiei şi a omenirii.

Scanned with OKEN Scanner

OCTOMBRIE (**Oktiabr**, 1927, U.R.S.S., regia Serghei **Eisenstein**, interpretează muncitorul **Nikandrov**). Primele încercări de a-l aduce pe Lenin pe ecran nu au avut o idee prea clară, ezitând atât în privința subiectului, cât și a modalităților regizorale. O formulă, de pildă, utilizată într-un film din 1919 (**Nouă zeci și șase**): o scenă cu actori se turna în timpul cuvântării lui Lenin în Piața Roșie. În filmul lui Eisenstein, Lenin este arătat de asemenea vorbind mulțimii, în gara finlandeză din Petrograd. Regizorul l-a ales pe muncitorul Nikandrov pe baza asemănării cu Lenin, fără a-i încredința misiuni interpretative evidente. Concepția „tipajului" a fost principala motivație a selecției, iar portretul astfel obținut era gândit să exprime avântul revoluționar, capacitatea de a electriza masele, într-o atmosferă de triumf, specifică filmului mut și anilor de început ai cinematografului, și cu deosebire „mizanscenei revoluției". Lenin vorbește mulțimii de pe un automobil blindat, iar montajul, utilizat de Eisenstein într-o viziune creatoare deschizătoare de drumuri, dădea scenei o forță simbolică impresionantă (în ciuda criticilor aduse de Maiakovski cadrelor în care evolua muncitorul Nikandrov în „rolul" lui Lenin). Fiind vorba de un film de montaj sarcinile acestei distribuții erau îndeplinite, portretul lui Lenin, realizat de un muncitor care semăna cu conducătorul revoluției, găsindu-și „fuziunea" cu imaginea maselor, într-o secvență catalogată de critica vremii drept antologică: silueta personajului se ridică maiestuos deasupra mulțimii ce-l aclamă, într-un tot monolitic, specific propagandei comuniste.

LENIN ÎN OCTOMBRIE (**Lenin v oktiabre**, 1937, U.R.S.S., regia Mihail **Romm**, interpretează **Boris Sciukin**). Este prima interpretare actoricească autentică a lui Lenin pe marele ecran, considerându-se că prezența muncitorului Nikandrov în fimul lui Eisenstein era doar o ilustrare **fotografică** a personajului. Sciukin a studiat cu atenție și

Scanned with OKEN Scanner

„seriozitate" documentele referitoare la personajul încredinţat, pe care realizatorii îşi propun să-l arate în dubla sa ipostază, de om şi de conducător al revoluţiei. Omul concret apare în scene familiale, deşi nu este numaidecât important să vedem cum îşi bea Lenin ceaiul, cum se comporta la masă, cum vorbea cu oamenii obişnuiţi dacă – bineînţeles – nu vom şti să întrevedem în această simplitate trucată fabricarea unei personalităţi excepţionale. Se citează de obicei scena sosirii lui Lenin în locuinţa lui Vasili, când glumeşte cu privire la locul fiecăruia în cameră, după naşterea copilului aşteptat în familia muncitorului. Un tip de rezonanţă, de oglindire a personajului în reacţiile celorlalţi este încercat aici în nota unei emoţii politice riguroase. Natasa, soţia lui Vasili, vorbeşte cu patos despre conducătorul revoluţiei fără a şti că, de fapt, se adresează chiar lui Lenin. Simplitatea personajului trebuie să se îmbine cu dârzenia sa în grăbirea declanşării revoluţiei, deci cu un patetism în stare pură, fără ca prin aceasta portretul conducătorului să ne apară arid ori dogmatic. De altfel, câteva scene, în afara aceleia semnalate, vin să completeze dosarul de intimitate „controlată" în spaţiul căruia este schiţată personalitatea complexă a unui om în aparenţă simplu şi uşor de „exprimat" cinematografic.

● Între anul 1937 şi 1939 au fost realizate alte lucrări cinematografice consacrate „marelui" teoretician şi strateg al revoluţiei socialiste **Omul cu arma** (**Celovek s rujiom**, 1938) poartă semnătura regizorală a lui Serghei **Iutkevici**, autorul a încă două titluri reprezentative pe care le vom menţiona. **Omul cu arma** este ecranizarea celei dintâi piese de teatru – aparţinând dramaturgului N. Pogodin (reprezenţia a avut loc la Teatrul „Vahtangov") – în care Lenin apare drept protagonist. O secvenţă sugestivă pentru falsa temă a democratismului ce a stat în atenţia autorului: întâlnirea şi discuţia lui Lenin, pe coridorul din Smolnâi, cu un ţăran manifestând o mentalitate practicistă „înapoiată" hotărât să revină – după revoluţie – în satul său cu o armă şi cu o văcuţă...

Scanned with OKEN Scanner

Alte titluri de menţionat: **Văpaia cea mare (Velikoe zarevo**, 1938) de Mihail **Ciaureli**, unde Lenin apare într-o viziune mitică şi fabuloasă, ca văzut prin concepţia populară a fantasticului, şi **Cartierul Viborg (Vibarskaia storona**, 1938), purtând semnătura regizorală şi scenaristică a lui Grigori **Koznîţev** şi Leonid **Trauberg**. Metoda comentării lui Lenin fără apariţia în cadru a acestuia va mai fi ulterior utilizată în alte filme.

LENIN ÎN 1918 **(Lenin v 1918 godu**, U.R.S.S., 1939, regia Mihail **Romm**, interpretează **Boris Sciukin).** Filmul constituie o îndrăzneaţă punere în subiect a unui moment mai dificil: şirul unor insuccese pe frontul revoluţiei; foametea; prelungirea atacului împotriva unui duşman puternic ascuns în împrejurimile Kremlinului, atentatul lui Nelly Kaplan şi convalescenţa lui Lenin. Un dramatism de ansamblu, aşadar, şi unul privitor la destinul individual al conducătorului, destin fără îndoială corelat cu acela al vieţii politice. Lenin apare ca om de stat, însă privirea regizorului şi concepţia de joc a interpretului rezidă în aceea de a marca forţa interioară a unui activist simplu, dar deosebit prin capacitatea de reacţie şi prin agerimea minţii, prin strategia devenită spectacol cotidian, în contextul tensionat al unor bătălii prelungindu-se din ambianţa de luptă a revoluţiei. De reţinut scena convorbirii cu chiaburul plin de viclenie, atitudine amendată de Lenin cu o privire vie, ca de laser. O altă secvenţă: Vasili vine de la Nadvoljie cu 90 vagoane de grâu pentru a leşina înaintea lui Ilici care se va ocupa părinteşte de acesta.

Este aici perioada cea mai critică a revoluţiei: foametea, intervenţia străină, revolta kulacilor şi ofensiva contrarevoluţionară. Cum arătam, însă, Lenin nu-şi pierde cumpătul niciodată şi nici umorul. Actorul ştie să dea fiecărei secvenţe o dominantă anume, pentru a contura fermitatea şi umanitatea acestuia, ca, de pildă, în discuţia cu Gorki, îngrijorat că vor muri de foame scriitorii şi savanţii.

Scanned with OKEN Scanner

De altminteri, o modalitate folosită cu succes în filmele cu şi despre Lenin este aceea a dialogului cu oameni din popor, asupra cărora se exercită fascinaţia întâlnirii cu o personalitate electrizantă, fie ea şi surprinsă în manifestări de simplitate şi firesc al comportării. Aşa ar fi, de exemplu, tema încrederii în popor, ilustrată, în deja citatul **Omul cu arma**, prin relaţia bivalentă dintre Lenin şi Sadrin, soldat al revoluţiei. Şi unul şi celălalt se schimbă în cadrul acestei relaţii concepute chipurile, ca o statuare complexă a revoluţiei, a conducătorului şi, respectiv, a omului simplu.

După o serie de filme şablonarde, superficiale, în care figura lui Lenin apărea sub semnul patetismului tezist, tradiţia naraţiunilor cinematografice din anii trezeci este reluată cu:

POVESTIRI DESPRE LENIN (**Rasskazî o Lenine**, U.R.S.S., 1957, regia Serghei **Iutkevici**, interpretează **Maksim Strauh**). Lenin în conspirativitate şi Lenin în ultimii ani de viaţă, acestea sunt motivele nodale ale celor două povestiri din filmul lui Iutkevici, realizat cu concursul unui bun cunoscător al dramaturgiei de cinema, Evgheni Gabrilovici. Vladimir Ilici în două ipostaze, diferite însă prin concepţia de joc datorată actorului Maksim Strauh, excelent interpret, capabil să exprime neliniştea unui caracter intransigent şi altruist, de o generozitate şi de un firesc vădit emoţionante.

În prima povestire – evocând anii grei de luptă în ilegalitate, în atmosfera de teroare şi de urmărire organizată de regimul ţarist – Lenin ne apare ca un personaj cvasilegendar, aureolat pe măsură ce puterea sovietelor creşte, rămânând totuşi un om obişnuit, exultând de bucuria de a respira aerul simplu al bălţilor şi de a trăi într-o izolare aparentă! Înconjurat de căldura unor sentimente profunde, dar totodată ameninţat de prigoana ţaristă, Lenin e arătat mai ales ca un om echilibrat, de o cumpătare ce pare a naturii înseşi în clipele ei de supremă măreţie. Câteva imagini se reţin: Lenin

Scanned with OKEN Scanner

scriind cu un picior aşezat sub celălalt, uşor aplecat peste masă într-o desăvârşită dăruire şi într-o fervoare de lucrător pasionat de munca lui sau Lenin scrutând depărtarea cu o privire pătrunzătoare, specifică. Importantă este, firește, și contextualitatea afinităţilor create, a ecoului activităţii sale în lumea din jur (vezi interesul manifestat de soldatul ulterior devenit un fervent susţinător al ideilor leniniste).

A doua povestire se fixează în spaţiul unui sanatoriu, pentru a ieşi o singură dată de aici, nemaifolosind **flash-back**-urile, ca în prima, anume atunci când Lenin consideră necesar să părăsească locul de convalescenţă, spre a trasa, cu aceeaşi hotărâre revoluţionară, drumul sovietelor în viaţa politică a ţării! Umanitatea personajului este anume de o limpezime de cristal.

Este de remarcat că filmul lui Iutkevici sugerează, încă din titlu, o concepţie mai puţin eroizantă ori monumentală, în favoarea viziunii „comportamentiste", în acord cu o părere, vehiculată, a lui Gorki despre Lenin şi, în genere, despre personajul istoric.

LENIN ÎN POLONIA (**Lenin v Polse**, U.R.S.S., 1966, regia Serghei **Iutkevici**, interpretează **Maksim Strauh**) Exilul lui Lenin la Cracovia, şi apoi la Poronino, în anii 1912-1914. Deşi nu se produc evenimente spectaculoase, acum Lenin îşi limpezeşte unele din tezele sale devenite ulterior arhicunoscute privind **partidul, revoluţia, războiul imperialist**. Comentatorul întâmplărilor este Lenin însuşi (din afara cadrului), importantă fiind aici atitudinea personajului faţă de evenimente.

Personajul se constituie ca o reflecţie despre sine, din fragmente de acţiune **insolitată**, fără a fi vorba de viziunea în vreun fel deformată asupra unei realităţi trecute prin filtrul psihic al eroului. O asemenea tematizare devine interesantă tocmai pentru că este prezentată sub forma a ceea ce în epocă s-a

Scanned with OKEN Scanner

putut numi **experiment**, sincronizând filmul cu mişcarea de idei cinematografice novatoare. Iutkevici însuşi, vorbind despre film, îl aşeza în linia de modernitate a unor titluri precum: **Fragii sălbatici, Hiroşima, dragostea mea, Anul trecut la Marienbad**. Cu acelaşi prilej cineastul observa că atomizarea psihicului nu se produce în film, important fiind omul despre care se vorbeşte, îmbinarea armonioasă dintre diversele laturi ale personalităţii lui Lenin.

Am prezentat aici doar o parte din filme şi din creaţiile actoriceşti realizate pe „tema Lenin". Cinematograful este uneori şi o artă a marii minciuni.

TRAGEDIA FECIOAREI DIN ORLÉANS

IOANA D'ARC

PATIMILE IOANEI D'ARC (**La Passion de Jeanne d'Arc**, Franţa, 1928, regia Carl Theodor **Dreyer**, interpretează **Renée Falconetti**). Un subiect – şi cu el un personaj extraordinar – a intrat deseori în atenţia scriitorilor şi cineaştilor: procesul **Ioanei d'Arc**, eroină-simbol a demnităţii umane şi a caracterului absolut al luptei împotriva asupririi şi împilării. Personajul reprezintă un model uman cu valoare de simbol, cum am precizat. Aşa se explică interesul enorm de care s-a bucurat tragedia Fecioarei din Orléans, arsă pe rug de către ocupanţii englezi, cu concursul bisericii autohtone, franceze. În afara literaturii produse de acest subiect, sub semnătura unor autori iluştri (Shakespeare, Voltaire, Schiller, Bernard Shaw), cinematograful a fructificat scenariul oferit de istorie, dându-i diverse interpretări, de la Méliès la Cecil B.de Mille şi Robert Bresson. Între versiunile filmice memorabile se numără şi creaţia lui Dreyer. Cineastul danez, autor de o concizie şi un rafinament stilistic impresionante, s-a oprit asupra

Scanned with OKEN Scanner

finalului de tragedie, aducând pe ecran procesul prin care curajoasa ţărancă este condamnată la moarte. Mai exact, filmul reconstituie spiritul sufocant al ultimului din cele 29 de interogatorii la care a fost supusă eroina şi în urma căruia avea să fie trimisă pe rug. Fiinţa condamnatei trădează oboseala fizică, împotriva căreia luptă din adâncul puterii, fără a se lăsa copleşită de ofensiva morţii. Filmul este dificil de povestit, iar personajul complicat de prezentat în dinamica unor fapte lipsite de suflul anecdotic. Regizorul construieşte ambianţa condamnării şi pe aceea a replicii venind din partea unei fiinţe fragile, însă de o forţă interioară ieşită din comun.

Lăsând de-o parte acţiuni spectaculoase, precum bătăliile ori încoronarea de la Reims, cineastul se preocupă de adevăratul război al nervilor (în cadru apar figurile posomorâte, ameninţătoare ale judecătorilor şi, apoi, feţele impersonale, hidoase, ale temnicerilor) în opoziţie cu ţinuta demnă a Ioanei, în ciuda aparenţei de viaţă ce o animă, ca o personificare a curajului şi a puterii morale, spirituale. Aparatul organizează, prin mişcări şi printr-o regie inteligentă a plonjeurilor şi contraplonjeurilor, o anumită ambianţă de groază, în cazul Ioanei, teama se distilează, dispare, parcă anume creată, de fapt, spre a accentua invulnerabilitatea eroinei, fie şi într-un context al crimei.

Filmul e dominat de prestanţa eroinei titulare, însă el se compune din cadre smulse, ca nişte detalii-eşantion, cadrului generic al războiului, cu specificul lui medieval inconfundabil. Exteriorul are o importanţă în ordinea istorică a fixării în timp a tragediei, ca apoi aceasta să prindă contururile unei sublimate esopii a spiritului uman. Figurile judecătorilor ecleziaşti, bâlciul, revolta populară dezlănţuită există ca imagini-şoc ale unei semnificaţii ce motivează presiunea tragică asupra ţărăncii, dar o şi distanţează ca stare de spirit calm, întors în sine, trăind după alte legi decât ceilalţi. Sacrificiul său pare o entitate, o forţă incompatibilă cu vălmăşagul de afară, şi chiar cu conspirativitatea la crimă a juzilor.

Scanned with OKEN Scanner

Ioana este, asemenea personajelor de tragedie, de o singularitate prin ea însăşi exemplară. Nu i se mai poate întâmpla nimic esenţial în afara morţii, iar moartea reprezintă o datorie sfântă pentru fecioara trăită în cultul adevărului şi al demnităţii. Eroina va schimba veştmintele bărbăteşti cu cămaşa albă, de mireasă a morţii, ca să se îndrepte de-acum spre stâlpul arderii. Elemente ale lumii exterioare vin să alcătuiască un cosmos al evenimentului: turla bisericii, porumbeii, imagini fragmentate şi reluate într-o laitmotivare ritualică. Clanul monahal păstrează o oarecare decenţă, însă expresivitatea fiecărui groplan cumulează energiile celorlalte şi le ridică la o tensiune sugerând, chiar şi aici, spiritul gregar, al confreriei punitive, cu procesualitatea lui de la un moment dat neputincioasă, în ciuda repetatei invocaţii la acceptiunea, recunoaşterea şi rostirea vinovăţiei, ca probă a meritării ispăşirii. Pe Ioana nu o interesează abjurările de nici un fel şi în nici o împrejurare. Credincioasă sieşi, fecioara acceptă să moară, în vecinătatea circului şi a cimitirului, în proximitatea fierbinte a armelor, în imediata apropiere a tribunalului, într-un fel în centrul lumii celorlalţi, şi, nu încape vorbă, în imperiul necesităţii tragice. Desigur, Ioana lui Dreyer nu este o eroină de tragedie livrescă. Ea nu conştientizează în vorbe ruptura cu lumea ostilă. Muţenia ilustrează o fidelitate de fond, faţă de vacarmul chipurilor satanice ale celor ce o judecă. Renée Falconetti, în singurul ei rol pe ecran, obiectivează un „rug" al sufletului, cu „patimi" purificatoare.

PROCESUL IOANEI D'ARC (**Le procés de Jeanne d'Arc**, Franţa, 1961, regia Robert **Bresson**, interpretează **Florence Carrez**). Bresson aduce pe ecran o Ioana D'Arc nespectaculoasă, de o ariditate cerebrală, în nota abstractă a filmelor cineastului francez care aici consemnează cu neutralitate procesul verbal al „procesului". Într-o manieră care, măcar până la un punct, este proprie filmului mut, Dreyer construia un univers terifiant al crimei şi opre-

siunii spre a o transforma pe eroina filmului său **Patimile Ioanei D`Arc** (1928) într-o figură de tragediană, antologică pentru întreaga istorie a artei a şaptea şi memorabilă pentru chiar interpreta neprofesionistă a rolului. Bresson nu lasă nefructificat spaţiul sonor, atât de pregnant în filmele sale, deşi o anumită discreţie de ansamblu s-ar putea spune că dă mai degrabă tonul filmului său. Ioana este arătată într-un continuu dialog cu reprezentanţii bisericii engleze asupra cărora cineastul nu aplică retorica descinsă dintr-o viziune antinomică, atât de impresionantă la Dreyer. Fără a-i umaniza pe cei care o condamnă, Bresson punctează starea lor de aşteptare, iar din când în când subliniază poziţia afină a cutărui preot; în vreme ce strigătele de condamnare la moarte ale mulţimii se fac mai rar auzite, vătuite de pereţii tribunalului între care are loc drama. Nici o exagerare, nici o violentare a discursului de imagini nu întâlnim la Bresson. Personajul său răspunde simplu la întrebări privitoare la îngerii văzuţi, la sfintele Catherine şi Marguerite, la fidelitatea faţă de regele Franţei, la marea ei încredere într-un destin pe care nu-l poate deturna prin tentativa de abjurare spre care o împing prelaţii. Demnitatea personajului este exemplară. Aparatul nu se apropie, parcă dintr-un respect tutelar, de personaj. Rămâne la o anumită distanţă, chiar şi atunci când Ioana este filmată în interiorul celulei. Un singur groplan se reia: ochiul care priveşte înăuntru, prin spărtura făcută în geam de o piatră azvârlită de afară. Dar nici măcar în acest caz unghiul nu are o valoare subiectivizantă. Detaliile nu abundă, organizate în aceeaşi structură omogenă şi distantă căreia prim-planul îi poate ţine loc de nucleu polarizant. Ghetele, o batistă, veştmintele bărbăteşti posedă funcţiile unor simboluri în contextul procesului menit a sublinia tensiunea morală a unei conştiinţe exemplare. În câteva rânduri emoţia sau nesiguranţa par să o copleşească. Înainte de a fi dusă pe rug Ioanei i se mai acordă o şansă. Va repeta cuvintele de pocăinţă şi ispăşire,

Scanned with OKEN Scanner

iar când să semneze are totuşi o ezitare. Ce încărcătură subtilă au aceste momente de tăcere bressoniană specifică! Preotul de lângă eroină, rostind textul abjurării, împinge pana şi, mecanic, simplu, rapid, Ioana lasă două dâre (după cum bănuim din mişcarea scurtă, abia schiţată a mâinii) pe hârtia spre care nu-şi va arunca ochii. Puţină mişcare în film, în consens cu implacabilitatea unei hotărâri din care prelaţii vor s-o clintească pe eroină. Soldaţii, oamenii de pază, preoţii intră şi ies din celulă, urcă scările într-unul şi acelaşi ritm cerut de aşteptarea prelungită şi totuşi răbdătoare. Numai paşii, în plan-detaliu, cu un traveling de înaintare în plonjeu, sunt urmăriţi, atunci când Ioana calcă desculţă în drumul înclinat, ca şi cum ar curge o apă printr-un mic şanţ direcţionat, ca, la scurt timp, să urce treptele, puţine, spre rugul unde doi tineri aşteaptă s-o lege de stâlpul de lemn. Vedem, în drumul ei cu paşi mărunţi, firavi, dar atât de avizi în a parcurge mai repede distanţa care încă o mai separă de destinul ei tragic, un picior încercând să-i împiedice drumul. Inutil, desigur. Dar poate nu să împiedice un drum ca acesta, aureolat, cât să-i terfelească traiectoria, cât să caute a o trânti pe fată. Inutil, firește. Ioana legată nu sugerează emoţia dătătoare de lacrimi atât de în firea unor finaluri sentimentale. Nici arderea nu e spectaculoasă. O elipsă dă imaginea exactă a lucrurilor. Din stâlpul de care a fost ţintuită ies aburi ca şi cum trupul fecioarei din Orléans ar fi îmbibat lemnul sfinţindu-l.

Ioana D'Arc în viziunea lui Bresson este un personaj propriu dramelor de conştiinţă, dar unul de o directeţe pilduitoare. De aici pesemne şi atitudinea regizorului care consemnează, într-un univers vizual marcat de starea inteligenţei sensibile în răceala ei simplă şi constantă, un gest tragic de o siguranţă adecvată perfectei împăcări cu sine a personajului. În această condiţie unitară actriţa joacă nuanţele, semitonurile, vibraţiile imperceptibile de la distanţă.

Scanned with OKEN Scanner

UN SPECTACOL AL PUTERII

PETRU I

PETRU CEL MARE (**Petr Pervîi**, U.R.S.S., 1937-1938, regia Vladimir **Petrov**, interpretează **Nikolai Simonov**). Potretul cinematografic al unui personaj realizat ca portret al unei epoci de afirmare a Rusiei. Personalitatea lui **Petru cel Mare** este fixată în dimensiunea ei istorică, urmărindu-se etapele politicii interne şi externe, dar şi ca existenţă individuală, cu intenţia reuşită de a contura biografia unui bărbat energic, desfăşurat în stilul hiperbolic propriu oamenilor de excepţie. Apare cu claritate originea populară a personajului care îşi construieşte destinul, şi în acelaşi timp clădeşte o ţară, pornind de la încrederea în oamenii simpli şi în viitorul măreţ al poporului său. Ţarul e văzut ca un om pe cât de simplu pe atât de puternic ataşat claselor sărace, deschis în mod surprinzător modernităţii, acceptând, mai mult, încurajând cu propriul exemplu ieşirea din inerţie, în aspecte dintre cele mai diferite. Nu doar intenţiile şi pregătirile sale militare apar ca deosebit de îndrăzneţe dar şi aşazisele extravaganţe vestimentare, în ton cu o modă europeană.

Personajul face dovada unei extraordinare pofte de viaţă. Rare sunt momentele de cumpănă ori de îndoială. Cu cât sunt mai puţine, cu atât însă acestea indică imaginea convingătoare a neliniştitului Petru. Aproape că par de necrezut la un om al acţiunii rapide, impetuoase, ezitările legate de trimiterea în judecată a propriului fiu, ţareviciul Alexei, învinuit de înaltă trădare faţă de ţară. Se întâmplă ca nu o dată marele conducător să se trezească singur, în dificultatea de a lua hotărâri de care ţine viaţa unor oameni ori situaţia prietenilor celor mai apropiaţi. Aşa se întâmplă când are de judecat abuzurile unor oameni din preajma sa, între care Alexandr Danilâci, guvernatorul Petersburgului, oraş omagiind de la întemeiere personalitatea lui Petru I. Iubind adevărul

Scanned with OKEN Scanner

Petru are adesea atitudinea celui care doreşte să se convingă participând direct la evenimente, văzând lucrurile din chiar miezul lor. E pilduitoare în acest sens întrecerea sportivă avându-l ca adversar pe Fedia, ţăranul sărac hotărât să devină soldat în armata ţarului. Deşi pierde în faţa lui Fedia, Petru are mărinimia de a-l ierta, mai mult de a aprecia forţa şi îndrăzneala aceluia. Pentru a înţelege voinţa de acţiune temerară a ţarului, ca şi identificarea sa cu interesele majore ale Rusiei, să ne amintim momentul când trece la cârma unui vas oficial care tocmai aduce în ţară, chiar pentru o întrevedere cu el, pe ambasadorul austriac. El trage cu urechea aflând cu o clipă mai devreme de intenţiile trimisului, uimit să-l descopere în ţar pe omul căruia în dăduse un mic bacşiş. O personalitate spectaculoasă; o forţă interioară ieşită din comun, aşa ne apare ilustrul personaj în interpretarea adecvată, tumultuoasă a lui Simonov.

Un episod ori mai exact o latură a personalităţii lui Petru cel Mare derivă din viaţa lui sentimentală. Prietenia cu Alexandru Danilîci va fi înlocuită ori îmbogăţită de apropierea dintre ţar şi Katia, viitoarea ţarină. Şi faţă de femei personajul se comportă în aceeaşi manieră totală, de o sinceritate debordantă. Temperamentul său vulcanic şi capacitatea de a se lăsa în voia simţirilor sale apar cu evidenţă în adevărata lor înfăţişare tulburătoare în felul de a şi-o apropia pe Katia, până mai adineauri menajera guvernatorului Petersburgului, Danilâci, cel mai bun prieten al lui Petru.

Personajul se află mereu în mişcare, în prima linie, mobilizându-şi supuşii cu exemplul propriei atitudini curajoase, de multe ori chiar plină de riscuri. Aşa îl găsim pe câmpul de luptă, când din situaţia de a pierde războiul cu suedezii reuşeşte să termine victorios lupta. Netemător, este la nevoie amabil şi plin de umor. De îndată ce orgoliul său se simte lezat, ia atitudine făţişă, într-o modalitate şi ea specifică. Este un excelent diplomat jucând ca un farseur de mare

Scanned with OKEN Scanner

clasă scena întâlnirii cu regele german când Ţarul trece, ca din întâmplare, însoţit de Katia, într-o călătorie. Reacţionează prompt şi fără a admite replică la sugestia de a se înfiinţa în Rusia academii prin care să se inoculeze civilizaţia europeană şi admite, spre nedumerirea unora, ca un oraş să fie dat drept dar nemţilor, menţionând apoi raţiunea acestei hotărâri: era de fapt vorba despre un oraş german, cucerit de ruşi şi apoi returnat ca un plocon.

O figură de prim-plan a istoriei moderne devine, în film, un adevărat om-spectacol producându-se pe scena politică, militară, sentimentală cu o forţă magnifică.

FIUL LUI PETRU CEL MARE

ALEKSEI

PETRU CEL MARE (**Petr Pervîi**, U.R.S.S., 1937-1938, regia V. **Petrov**, interpretează **Nikolai Cerkasov**). Ţareviciul **Aleksei Petrovici** este fiul lui Petru cel Mare şi în jurul lui se vor aduna toţi cei care uneltesc împotriva puterii Ţarului şi a măsurilor militare şi politice luate de acesta pentru a întări şi lărgi statul. Ţareviciul este fire slabă, impulsivă, maladivă. Nu are destul curaj să-l înfrunte pe faţă pe tatăl său, iar când Katia, ţarina, naşte un fiu, rolul lui Aleksei se arată în deplinătatea funcţiei sale de uzurpator. Însoţit de o tânără care îi dă curaj şi se comportă cu el ca o mamă, Aleksei dă ascultare acesteia până când, către sfârşitul filmului, la revenirea din străinătate, de la Neapole, Eufrosinia va deconspira planurile lui urzite în străinătate şi care ameninţau securitatea ţării sale. Ţareviciul este sortit să facă anticameră la sala imperială a tronului de ţar. Când este chemat de tatăl lui nu-şi poate reprima ura şi nu-şi poate ascunde îndeajuns de bine şi de metodic planurile secrete. Este admonestat de tatăl său şi în aceeaşi măsură avertizat. Cu toate acestea,

Scanned with OKEN Scanner

Aleksei se lasă purtat de uneltirile marilor boieri şi ale bisericii. În străinătate ocupă un palat la Neapole, în aşteptarea unui complot cu participarea ţărilor străine şi neprietene Rusiei, ca să revină în ţară. Este adus la Petersburg în urma unor acţiuni concepute de Petru cel Mare cu intenţia de a aplana uneltirile din afară. Deşi refuză să se întoarcă în Rusia, va ceda, în cele din urmă, însă numai sub impulsul stării de moment, alarmat că Eufrosinia, iubita lui, îl părăseşte spre a merge înapoi în patrie.

Aleksei poartă plete, semănând cumva cu un slujitor al bisericii, pe care se şi bizuie şi din zona căreia îşi alege prietenii, susţinătorii şi încurajatorii acţiunilor sale de uzurpare a puterii ţarului. Relaţia lui cu Petru este contradictorie şi dilematică. În apropierea tatălui este dominat de personalitatea puternică, sangvinară a acestuia. De îndată ce se ascunde în camera lui, mereu ţinut la piept de Eufrosinia, ca pe un copil neîndemânatic şi cu minte puţină, Aleksei pare a prinde curaj, de fapt curajul lui este al unui fricos. Nevricalele sale îl arată penibil şi îi trădează neputinţa. Nu are luciditatea necesară şi când i se solicită, cu glas părintesc, să înţeleagă sensul politicii lui Petru, în loc să-şi reexamineze drumul de până acum, el cere permisiunea de a locui la Moscova. De aici, continuă uneltirile, manevrat de boierii puternici, solicitând ajutor împotriva ţarului de la aceştia şi de la cazacii de pe Don, răsculaţi împotriva samavolniciilor boiereşti. Deşi e sânge din sângele lui Petru cel Mare, Ţarul nu poate ierta comportamentul de trădător al fiului. Îl oferă judecăţii obiective a poporului deşi suferă cumplit la gândul dreptei dar tragicei judecăţi care va hotărî condamnarea la moarte a ţareviciului.

Nikolai Cerkasov subliniază aspectul de om rătăcit, nesiguranţa, starea confuză, lipsa de hotărâre, în contrast cu jocul energic, impetuos al interpretului lui Petru, Nikolai Simonov.

Scanned with OKEN Scanner

UNUL DIN PREŞEDINŢII STATELOR UNITE ALE AMERICII

LINCOLN

TINEREŢEA LUI LINCOLN (**Young Mr.Lincoln**, S.U.A., 1939, regia John **Ford**, interpretează **Henry Fonda**). **Abraham Lincoln** nu este un simplu personaj istoric, şi filmul lui Ford tocmai această dimensiune de excepţie, specifică unui spirit capabil să partroneze naşterea unui popor, o relevă de la prima la ultima apariţie pe ecran a acestui preşedinte al Americii. Personajul este plasat, pornind de la datele biografice evaluate inspirat, în lumea pionierilor vestului, într-o zonă de trecere, cu o mişcare foarte vie a vieţii, cu oameni pentru care legea celui mai tare părea să fie singura validă, dar mai ales pentru care nu exista în fapt nici o lege în afara liberului arbitru. Lincoln devine de la început un reper al „colcăielii" ce se produce când, în toiul unei încăierări, este ucis un tânăr. O criză sofisticată, condusă nu fără isteţime de adevăratul ucigaş care aproape că reuşeşte să o pună pe seama altcuiva. Tânărul avocat Abraham Lincoln desluşeşte misterul fărădelegii reuşind să facă dreptate, eliberând pe cei doi fraţi nevinovaţi şi punând în detenţiune pe adevăratul făptaş. Este o lovitură de maestru. Prestigiul, autoritatea, faima lui urcă vertiginos. Lincoln, al lui Ford şi Fonda, are aerul enigmatic, fatidic al unui pecetluit al destinului. Îl urmărim în situaţii periculoase, presupunând riscul sacrificiului de sine, cum ar fi momentul când ţine piept gloatei pornite să-i linşeze pe cei doi fraţi acuzaţi, pe nedrept, cum am precizat, de crimă pusă la cale de altcineva. Curajul nu e singura calitate şi nu ar avea vreo valoare dacă nu ar fi dublat de o ştiinţă a retoricii, de o excelentă intuiţie a psihologiilor, de o admirabilă cunoaştere a situaţiilor de viaţă, a oamenilor locului. Lincoln vorbeşte de fiecare dată ca şi cum s-ar adresa unui auditoriu mult mai larg, dispus în timp. Este fascinantă, ca o vrajă,

Scanned with OKEN Scanner

fiecare intervenţie a lui. Gesturi calme, sigure, profetice, nici o precipitare, o anumită artificialitate a mişcării şi a pozei dar totul calculat pentru asigurarea efectului scontat. Între realismul unei interpretări preocupate de adevărul relaţiilor şi compoziţia unui portret peste timp, cvasilegendar, cu un accent histrionic specific, trecerile sunt nu atât subtile şi perfect caligrafiate actoriceşte cât pregnante prin capacitatea cadrului de a participa la acţiunea perspectivată istoric, mitic, simbolic. Lincoln are alura unui mesager al cauzelor dinainte pierdute, spre a deveni victoriosul invincibil. Se mişcă în film pe spaţii mici, ca în timpul procesului, ori pe distanţe solicitând aparatul de filmat în fluente travelinguri laterale, ca atunci când se plimbă călărind un măgar de-a lungul unei ape curgătoare, în cadre demne de maeştrii italieni ai portretului ori de peisagiştii flamanzi. Odată rezolvat procesul prin care salvează viaţa fraţilor nevinovaţi, Lincoln pare a se desprinde din imediatul vieţii şi, urcând singur un deal, este plasat regizoral într-o ordine simbolică, proprie celui hărăzit să ducă înainte un popor şi să-i facă un drum de glorii. Regia participă cu inteligenţă şi har la asemenea statuări ale personajului care pare a ieşi din povestea de tinereţe a vieţii lui şi a filmului şi a intra, însoţit de fulgere şi trăsnete, în teritoriul îndatoririlor de excepţie ce-i vor contura personalitatea. Ford a avut în vedere biografia tragică a unui preşedinte al Americii, sugerând cu discreţie sfârşitul lui Lincoln, ucis, după cum ştim, de către un fanatic, la un an după realegerea sa, în 1864. În felul de a păşi al lui Henry Fonda şi în compoziţia cadrului trebuie să vedem că drumul lui Lincoln continuă prin culoarul unor aleşi capabili să-şi ducă până la capăt soarta, fără teama ameninţărilor şi a morţii.

Scanned with OKEN Scanner

UN REGE SOLAR

HENRIC V

HENRY V, (Anglia, 1944, regia Laurence **Olivier**, interpretează **Laurence Olivier).** Mai mult decât a fi teatru în cinematograf, cum crede Guido Aristarco, acest **Henric V** regizat şi jucat de Laurence Olivier îmi apare a avea datele unui **film în teatru**. O reprezentaţie teatrală, datată 1 mai 1600 şi plasată la Londra, pe scena de la „Globe Theatre", admite mijloacele unei vizualizări în marginea teatralităţii. De la tablourile pictate ale unei scenografii **descinzând din Méliès** – pe linia însă a unei înfrumuseţări fotogenizante, deci presupunând condiţia implicită a mişcării cinematografice, la limita fotografiei de artă – la teatralitatea ce se joacă pe ea însăşi, găsim o gamă agreabilă de variaţiuni. Personajul titular iese de după cortina somptuoasă şi se oferă spectacolului care debutează ca o repetiţie cu actori ce încă nu şi-au învăţat bine textul. Această vânzoleală de pagini risipite în scenă în ajutorul celui ce nu-şi poate rosti cursiv replicile dă, desigur, o imagine despre posibila parodie iscată pe scândura de la „Globe Theatre", şi dezvoltată, după aceea, pe spaţii filmice. Henric V are ideea de a cuceri Franţa şi în acest sens se pregăteşte să intre cu armata pe pământul francez. Trimite o solie care îi găseşte în mare impas pe rege şi pe prinţ, pe diplomaţii de înalt rang ai Franţei. Parodia îşi joacă cel mai bine rolul când este vorba de partea franceză a distribuţiei. Toţi se tem de fapt, deşi mimează curajul de paradă. Singura care se pregăteşte cu adevărat este frumoasa prinţesă ce tresaltă la gândul apropierii lui Henric V. Că intenţiile şi intuiţiile ei au un program clar ne-o demonstrează asiduitatea cu care se apucă să înveţe limba cuceritorului. „Gât", „deget", „picior" sunt pentru ea cuvintele cu a căror rostire în engleză speră să oprească pe năvălitor. Nu ne-o spune, dar nu e prea greu să înţelegem. Henric V îşi îmbărbătează mica oştire

Scanned with OKEN Scanner

cu un veritabil talent oratoric. Teatralismul de bună calitate ne aminteşte de marele actor al scenei britanice. De altminteri, personajul lui Laurence Olivier e cam singurul care se ia foarte în serios, în maniera – specifică actorului – a partiturilor grave. O lungă secvenţă – cea a dialogului cu năbădăioasa viitoare mireasă – trădează şi plăcerea acestuia de a se juca de-a teatrul şi filmul. Îi reuşeşte lui Henric V flirtul purtat într-o franco-engleză stricată cu prinţesa căreia îi frânge inima, în cele din urmă.

Henric al V-lea este primul titlu din seria ecranizărilor **shakespeareene**, purtând semnătura inconfundabilă a lui Laurence Olivier. Printr-un favorabil concurs de împrejurări actorul avea să obţină şi regia filmului. Olivier joacă un rege solar, eroic, simbolic, după cum s-a spus, pentru istoria Angliei şi pentru modalităţile spectaculare de aducere în pagina ecranică a faptelor de arme caracterizate de patriotism. Este important să subliniem datele acestea ale manifestării personajului, ţinând seama de contextul realizării filmului, într-o perioadă când armatele Angliei erau angrenate în lupte decisive împotriva nemţilor, către sfârşitul celui de-al doilea război mondial. Personajul se află la antipod în relaţie cu un altul, interpretat de acelaşi actor-regizor. Mă gândesc la „negativul" Richard al III-lea, realizat în 1955. Filmul s-a bucurat de o primire în linii mari entuziastă (a obţinut câteva „Oscaruri"), deşi au fost rostite şi unele observaţii, îndeosebi legate de prologul scenic în manieră elizabetană, de fapt în legătură cu cele două coperţi ale „filmului în teatru", ca să reluăm formula de carcterizare a ecranizării, menţionată la începutul acestor rânduri. Remarcabil în secvenţele de bătălie, Laurence Olivier ne surprinde prin rafinamentul lui în scenele în care o are ca parteneră pe Renée Asherson (**Katharine**) prezenţă cochetă şi simandicoasă, de o varietate extraordinară a nuanţelor într-o truculenţă complexă, capabilă să treacă de la starea de beatitudine la aceea de gardă inexpugnabilă a unei castităţi jucate pe o mare carte politică.

Scanned with OKEN Scanner

REALISMUL VIZIUNII INTERPRETATIVE

MARC ANTONIU

IULIU CEZAR (**Julius Caesar**, S.U.A., 1953, regia Joseph L.**Mankiewicz**, interpretează **Marlon Brando**). Mâna dreaptă a lui Cezar, **Marc Antoniu** este, alături de Octavianus, și succesorul lui la putere, după asasinarea de către Brutus a marelui conducător roman. În prima secvență a sa, Marc Antoniu se definește drept omul de încredere al Cezarului, căruia îi poartă un respect indeclinabil. Când Cezar îi cere să aibă grijă de soția lui Calpurnia, Antoniu ia aceasta drept un ordin, dispus a-l îndeplini cu sfințenie, cu atât mai mult cu cât simțim simpatia femeii, discretă și de prestanță considerabilă. Personajul ia de la Marlon Brando pregnanța virilității, statura solidă, de o flexibilitate „interiorizată", demnitatea unei priviri pătrunzătoare, cerbicia suverană. Marc Antoniu ne apare în felul acesta ca omul apropiat lui Cezar, din perspectiva puterii totalitare și, tot aici, într-o imagine temperată de atenția caldă venind din partea Calpurniei. Pe de altă parte, el este cunoscut drept instrumentul acționând la comanda lui Cezar, brațul puternic de temut. Așa îl definesc conspiratorii, oamenii adunați în jurul lui Brutus și Cassius. Când crima se comite, atentatorii se gândesc în primul rând la Marc Antoniu, dar acesta, inteligent, abil, este înaintea lor prevăzător. Trimite un curier pentru a-i anunța că trece de partea lor, dacă le poate fi într-adevăr de folos. Am caracterizat drept abilitate această grabnică ieșire pe scena politică din contextul crimei. În realitate, Marc este un om drept, superior tocmai prin capacitatea de a gândi acțiunile prin prisma interesului cetății, fără a se dezice de simpatiile și antipatiile lui. Este de remarcat aici momentul monologului la corpul neânsuflețit al Cezarului. Scena are fără îndoială măreția unui excelent moment teatral (filmul, după cum se știe, pornește de la piesa cu același titlu

Scanned with OKEN Scanner

de **Shakespeare**), dar actorul convinge prin forţa talentului său, trecând cu virtuozitate de la expansiunea retorică din scena cu atentatorii la recitalul de cabotinism bine strunit din timpul întâlnirii cu cetăţenii Romei în care se pricepe a sădi sămânţa răzmeriţei orientându-le mânia împotriva lui Brutus. Înţelepciunea lui se relevă în mai multe rânduri ca dimensiune a personalităţii politice, şi paradoxal, cu strălucire, în clipa imediat următoare uciderii protectorului său, Cezar. În final, când Brutus este adus într-un cort şi întins pe masă (corpul lui fusese găsit pesemne în locul unde acesta, conştient de impas, ceruse unui soldat apropiat să-l ucidă cu o singură lovitură de cuţit), Marc Antoniu, – aici personajul apărând alături de Octavianus, într-un plan întreg (iar nu ca în prima parte a naraţiunii cinematografice unde prezenţa sa individuală era arătată drept fascinantă) – recunoaşte sinceritatea şi buna credinţă a lui Brutus, călăuzit în actele sale de convingerea că aduce bine Romei. Cu alte cuvinte, un personaj modern prin multiplicitatea trăsăturilor, prin lipsa de dogmatism în construirea caracterului său. La aceasta se adaugă jocul modern conceput de Marlon Brando pe care regizorul ni-l oferă în prim-planuri pe racursi, relevante, în prima parte, pentru marea putere de stăpânire a personajului din momente de fierbinte convulsie interioară. Realismul viziunii interpretative nu contrastează cu efectele retorice de tip hollywoodian, în acest film al lui Mankiewicz marea montare stând, de fapt, în urma psihologiilor devenite dominante pentru semnificaţia faptelor istorice.

Prima adaptare pentru ecran a piesei cu acest titlu a lui Shakespeare datează din 1907, în Franţa, în regia lui **George Méliès**. În 1908 a fost realizată o ecranizare şi în S.U.A. În Italia piesa cunoaşte în anul următor o versiune cinematografică în regia lui Giovanni **Pastrone** şi apoi (1910) a lui Giuseppe de **Liguaro**. Câteva filme se realizează pornind de la acest text şi în Anglia, cum era firesc. Nici o altă inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretare a personajului nu egalează arta lui Marlon Brando din filmul lui Joseph L. Mankiewicz.

DIABOLICUL RICHARD ŞI EXCEPŢIONALUL OLIVIER

RICHARD AL III-LEA

RICHARD AL III-LEA, (**Richard al III-lea**, Anglia, 1955, regia Laurence **Olivier**, interpretează **Laurence Olivier**). După **Henric al V-lea** (1944-1945) şi **Hamlet** (1947-1948), **Richard al III-lea** este a treia ecranizare după **Shakespeare** în care Laurence Olivier, semnând regia, interpretează personajul titular. Despre această din urmă ecranizare s-a spus a fi cea mai vădit teatrală dintre toate, în sensul că actorul, care dăduse ani la rând o strălucitoare interpretare personajului pe scena de la **Old Vic**, a dorit să se vadă cum el joacă teatru chiar şi când înregistrează pe peliculă. E drept că nu atât reprezentaţia propriu-zisă l-a interesat să se vadă, să rămână, cât, mai degrabă, **stilul**, dacă se poate spune aşa, artei lui extraordinare. Regizorul a intenţionat totuşi să sublinieze caracterul teatral al montării cinematografice, punctând, precum altă dată, în **Henric al V-lea**, care la fel începea cu precizarea cadrului scenic elizabetan. Dacă în ultimul film menţionat voia să se vadă arhitectura, aici caută a aşeza în faţă scenografia, decorul de mucava, fără ca obsesia reconstituirii să-l ducă în situaţia de a respecta textul shakespearean în litera lui. Cineastul instituie un spirit teatral funcţional, în numele căruia declanşează recitalul său actoricesc. Rând pe rând, cele trei elemente definitorii ale lui Richard (aspectul schilod; inteligenţa afişată şi conştiinţa superiorităţii lui; aviditatea aproape deşănţată a puterii) îşi prezintă spectacolul uluitor şi diabolic, încununat de spectrul crimei în serviciul căreia personajul se află. O uriaşă distanţă se interpune

Scanned with OKEN Scanner

între interpretul lui Richard şi ceilalţi actori, de fapt o distanţă firească, adecvată adevărului istoric, psihologic, politic. Energia monstruozităţii se revarsă şi în scenele de virtuală afectivitate. Seducând-o pe Lady Anne (interpretă – Claire Bloom), personajul îşi pune în va-loare farmecul senzual morbid, răceala calculată, conştiinţa efectelor gestuale şi parapsihologice. Victoria sa e, ca şi în alte cazuri, asociată morţii. El nu o obţine pe regină, el o ucide, o dă morţii, ca tot ce atinge, aceasta fiind cam singura eficienţă a manifestărilor sale în totul criminale. Femeia este atrasă de Richard cu aceeaşi forţă cu care îl urăşte fără a i se putea sustrage. Pentru ea Richard este un „demon".

Îmbrăcat în negru, cu o mantie ce pare pânza unui păianjen devorator, ca un liliac noctambul şi nesăţios camivor, personajul dă impresia, înaintând şontâcăind, că atacă în permanenţă, năpustindu-se asupra unui lung şir de victime. Se subliniază caracterul criminal al singurătăţii sale, într-o izolare absolută de umanitate, ceea ce vrea să marcheze, cu pregnanţa unui final de tragedie, şi secvenţa finală, modificată în raport cu textul de bază, însă plauzibilă sub toate aspectele. Dacă în textul teatral Richard piere ucis de lordul Stanley, într-un duel ce restabilea o ordine morală, în film, împotriva lui luptă un grup de militari, ca spre a releva conflictul dintre omul rămas singur în faţa lumii, şi lumea însăşi.

E greu de spus dacă ecranul a avut vreodată un personaj mai diabolic decât acest Richard datorat în principal lui Shakespeare, dar, desigur, nu mai puţin jocului realizat de un specialist al interpretării personajelor marelui dramaturg. Ca reprezentant al criminalităţii el poate fi comparat cu figurile din galeria expresionismului şi a filmelor de groază la care mecanismul fascinării era de asemenea extraordinar, doar că acolo se folosea şi o tehnică adiacentă, adecvată, de impresionare proprie curentului. Deşi foloseşte decorurile pictate, Olivier nu le atribuie caracteristici ale personajului, nu le tran-

Scanned with OKEN Scanner

sformă în concretizări ale psihologiei sale terifiante, ca la un Caligari sau Nosferatu. Duhul infernului trăieşte la Olivier prin jocul lui fascinatoriu în perspectivă malefică. O tensiune umană, deloc relevată ca supranaturală, ne ţine treji într-un ritm ameţitor. E firesc să acceptăm masca personajului, fizionomia şi întreaga lui înfăţişare ce ţine de jocul îngrozirii, însă elementele exterioare, de recuzită trec pe planul al doilea. Personajul rezistă în carne şi oase, fără a-l considera o plăsmuire a fantasticului. Irealitatea lui mustește de adevăr de viaţă. Richard e, după cum îl construieşte Olivier, rând pe rând satanic şi mieros, provincial sau monden, misterios cu femeile, îngrozitor în întocmirea unor planuri ce repede devin realitate a crimei.

Dacă preponderentă este viziunea teatrală, corespunzătoare violenţei frapante, nu-i mai puţin adevărat că o serie de secvenţe rezistă prin valoarea lor cinematografică, parametrul fotografic al imaginii în Eastmancolor-Vistavision având o funcţionalitate precisă, relevând anumite expresivităţi proprii cinematografului. S-a remarcat în jocul interpretului un anumit tradiţionalism neerodat de dinamismul şi rafinamentul plastic şi de exprimare verbală. Spre a-l ţine pe Richard cât mai aproape de spiritul teatrului shakespearean, elizabetan, al cărui produs este, regizorul găseşte rezolvări inspirate obişnuitelor **apparte**-uri specifice scenei. Ca să-şi pună personajul în relaţie directă cu publicul şi să micşoreze distanţa specifică dialogului dintre spectatorul de cinema şi ecran, Olivier recurge la groplanuri şi planuri americane cè pot constitui o corespondenţă cu mijloacele teatrului, desigur fără a trăda codul filmic al ecranizării.

Un personaj adus pe ecran cu mijloacele **teatrului filmat** este singura metodă validă artisticeşte, strălucit gândită de cineast, care ignoră lungile discuţii pe asemenea temă, făcându-se vrând-nevrând un continuator al lui Méliès şi al lui Marcel Pagnol, dar şi un inegalabil autor de mizanscene ecranice. Nu teatrul-conservă, ci, parcă, filmul-conservă ar fi sin-

Scanned with OKEN Scanner

tagma ce definește această artă a jocului teatral excepţional fixat în eternitate prin film.

ENERGIC ŞI TRUFAŞ, FASTUOS ŞI ZEIESC

ALEXANDRU MACEDON

ALEXANDRU MACEDON (**Alexander The Great**, S.U.A.; 1956, regia Robert **Rossen**, interpretează **Richard Burton**). Personalitatea uneia dintre figurile de prim-plan ale lumii antice, şi ale istoriei universale, **Alexandru**, fiul regelui Filip Macedoneanul, este înfăţişată pe ecran într-o montare de „genul" superproducţiei hollywoodiene, şi într-o interpretare de un paradoxal simţ al autenticităţii trăirilor esenţiale şi ale fiecărui gest aparent neânsemnat. Alexandru se defineşte temperamental, prin atitudinea lui energică, intempestivă, de visător cutezător, semănând mai mult cu firea poetică şi idealistă a mamei, şi mai puţin cu vicleanul şi barbarul Filip. Este uimitor în intuiţiile sale şi în accentul exact prin care diagnostichează situaţia tatălui, bătrân, neîndurător, ţinându-se de chefuri cu femei şi adus sub papucul unei tinere doar cu un an mai mare decât Alexandru, Euridice, altminteri iubitoare ca amantă dar, cu vremea, deşi văzută într-o singură secvenţă sugestivă pentru această situaţie, începând să prindă gustul puterii şi al plăcerii de a dispune de viaţa altora. Personajul ilustrului conducător militar macedonean este jucat de un actor foarte înzestrat pentru acest tip de roluri, Richard Burton, care are toate elementele de a deveni convingător atât în scenele de înfruntare directă, prin forţa braţelor, cât şi atunci când cele care se încrucişează sunt ideile, cuvintele. Nu este, precum observă la un moment dat oratorul Demostene, în timpul tratativelor de pace impuse Atenei şi conduse de Alexandru ca trimis personal al lui Filip, un bun

Scanned with OKEN Scanner

mânuitor de cuvinte, apreciere ce îl viza pe regele în funcțiune, ci un om sincer, care crede ceea ce spune. O singură dată ne-a apărut mai limpede așa-zisa viclenie a tânărului rege, o singură și ultimă oară, înainte de a închide ochii când este întrebat cui lasă imensa moștenire a cuceririlor sale, iar el răspunde enigmatic: „Celui mai puternic dintre voi". Dar, vai, nu era decât imposibilitatea existențială a unei opțiuni ce părea să insinueze până și o firească, și necesară, competiție cu posteritatea în fața căreia ființa lui se preda.

În ceea ce-l privește pe Alexandru, filmul face o adevărată demonstrație de mijloace narative și cinematografice, desigur fără a se abate prea mult de la linia hollywoodină a unui discurs de imagini preocupat să supradimensioneze datele realității. Nu e de mirare că evoluția personajului se va delimita între caracterul pământean, terestru al manifestărilor sale la coordonatele zeiești cu care se credea investit, spre dezaprobarea celor apropiați. Nu se vede infatuarea personajului ci doar puterea lui de a se lăsa sedus de gloria căreia alesese să i se consacre, în schimbul unei vieți mai lungi și liniștite, dar oarecare. Imboldurile sale întru aceasta îi vin de la Socrate și cumva de la mama lui, ființă deosebită exercitând o anumită influență stimulatoare asupra fiului. Pesemne că dintre cei care îl caracterizează cu exactitate cel mai inspirat ar fi Darius, regele perșilor, învins de Alexandru în ciuda pompei și a marelui număr de oșteni ai acestuia. Într-adevăr, Alexandru e de fiecare dată același **băiat** neobosit, prompt, cu reacții foarte vii și categorice. Nu e totuși un imatur, și înțelegem aceasta din discuțiile cu Filip, din felul în care îi prezintă amantei lui situația raporturilor dintre un bătrân șchiop, și bețiv și o fetișcană, fie ea și nepoată de general. E sincer, fără îndoială, și atunci când nu acceptă uciderea fratelui lui vitreg, și când vâră sabia în trupul celui ce i-a ucis tatăl. La fel de sincer, dar și de intempestiv, ne apare și în momentele când cei din jur au replică la hotărârile lui. Doar boala și moartea

Scanned with OKEN Scanner

pot opri din drum un asemenea bărbat. Filmul „iese" la un moment dat din **diegeză** ca să construiască o secvenţă **imaginară**, fără legătură cu prezentul acţiunii, la prima dintre crizele conducătorului, când recapitulăm, sub forma unor vedenii, viaţa lui de până atunci, prezentată în eşantioane desprinse din etapele parcurse.

Avem, aşadar, un Alexandru-fiu: fiul mamei şi respectiv fiul tatălui. Filmat diferit: în planuri frontale, când stă de vorbă cu tatăl; tandru dar ferm în dialogurile cu mama, de care aparatul de filmat se apropie anume spre a marca pe chipul ei o anumită reacţie la atitudinea venită din partea copilului. Avem, de asemenea, un Alexandru-bărbat, îndrăgostit de chiar soţia unui ulterior trădător, Memnon, foarte ceremonios cu propria nevastă, Roxana, pe care regele Darius i-o lasă ca mireasă în ultima clipă, deci cu limbă de moarte. Este strălucitor şi Alexandru-justiţiarul, mai ales când vrea să dea pilde de supunere faţă de regi (cazul pedepsirii celor doi ucigaşi ai lui Darius momiţi cu abilitate, până la a se deconspira).

În câteva rânduri filmul lasă loc unor **coduri** cu destinaţie specială, ca să zic aşa, vizând exemplaritatea eroului, caracterul de unicitate al realizărilor lui militare. Legat de aceasta voi menţiona cadrul cu Alexandru stând-drept-sub-cerul-liber, având ca fald în dreapta un trunchi de copac, imens, arboros, ca o pecete zeiască. Nu e mai puţin de admirat prezenţa de spirit a eroului. Când, la intrarea lunii în nori, în ceasul de dinaintea bătăliei, unul dintre oşteni se sperie găsind în aceasta un semn rău, Alexandru interpretează în favoarea oastei sale fenomenul, răsturnare de semnificaţie cu efecte imediate asupra trupelor. Trufia lui parcă nu este nicăieri mai direct exprimată ca atunci când i se cere să-şi încerce inteligenţa şi abilitatea în dezlegarea „nodului gordian". El rezolvă complicata problemă cu o lovitură de spadă, cu care face pe din două funia încâlcită.

Costumaţia eroului trece şi ea, odată cu acţiunea militară

Scanned with OKEN Scanner

și cu gloria acumulată, de la simplitatea adolescentină, în care se citește puterea spiritului tânăr, la fastul ceremoniei nupțiale din Persia. O anumită eleganță în gesticulație îl face întotdeauna plăcut, fie și măcar în clipa când, neavând cuvinte pentru a i se adresa mamei, care pusese la cale uciderea regelui Filip, azvârle pe lespezi pumnalul făcător de dreptate, ivit sub ochii văduvei cu inițiativă ca și ai spectatorului, într-un plan-detaliu șocant, vag acuzator. Altă dată, primește neclintit mustrarea aspră a unei femei despre care știe că îl iubește deși o umilise făcând-o, „ateniană", fiind, de fapt, prizonieră de război.

Un personaj complex, fascinant prin noblețea spiritului. Un om însă, iar nu un zeu.

GLADIATORUL ÎN FRUNTEA SCLAVILOR RĂSCULAȚI

SPARTACUS

SPARTACUS (**Spartacus**, SUA, 1959, regia Stanley **Kubrick**, interpretează **Kirk Douglas**). Povestea vieții gladiatorului **Spartacus**, conducătorul răscoalei sclavilor, moment ce a clătinat Roma imperială din siguranța ei trufașă și decadentă. Imaginată de scenaristul Dalton Trumbo, narațiunea ia aspectul unei lupte cu sine însuși, al unei acerbe dorințe de afirmare a individualității, de realizare în fapt a libertății și egalității omului în fața destinului. Încă din primele cadre ale filmului descoperim în Spartacus un neliniștit revoltat împotriva condiției sale și a semenilor. Îl vedem cărând pietre dintr-un munte pe care îl ciopârțesc spre a ridica una din faimoasele construcții ale antichității. Asistăm, de altminteri, cum moartea seceră unul câte unul dintre sclavii urgisiți a trăi ca animalele, pentru prosperitatea și huzureala stăpânilor.

Scanned with OKEN Scanner

Secvenţa este pilduitoare spre a propune dintru început imaginea unui om generos cu cei în suferinţă, însă nemaiputând îndura umilinţa şi, în totul, condiţia inumană impusă. Surprins de unul dintre soldaţii de pază pentru că venise în ajutorul unui sclav căzut sub povara grelei încărcături, Spartacus este lovit, ceea ce aprinde în el ura mocnindă. Îl apucă de picior pe soldat şi, cu toate că este crunt lovit, nu-i dă aceluia drumul până nu îi sfâşie cu dinţii tendonul de la gleznă. În şcoala de gladiatori el se impune prin privirea trufaşă şi nu mai puţin prin curajul şi priceperea militară. În ochii stăpânilor se iveşte ideea că Spartacus este un om deosebit şi că sclavul din el reprezintă, tocmai de aceea, un pericol. Când stăpânul şcolii dă o reprezentaţie pe viaţă şi pe moarte, având oaspeţi de la Roma, Spartacus primeşte prima mare lecţie de omenie din partea unui gladiator negru care refuză să-l ucidă în arenă murind el însuşi, pedepsit pentru că îndrăznise aceasta. Spectacolul cinematografic al secvenţei este uimitor într-adevăr şi nu e exagerat să spunem că, în faţa ochilor noştri reînvie un moment dramatic din istoria antichităţii romane. Spartacus luptă cu o suliţă scurtă spre a se apăra de tridentul şi de plasa excelent mânuite de adversarul său, înalt şi parcă mai atletic. Refuzul aceluia de a-l omorî pe Spartacus trezeşte în el noi resurse de umanitate şi îi dă conştiinţa necesităţii solidarităţii sclavilor în faţa nedreptăţii. Spartacus ni se relevă drept un om ca oricare altul, în multe privinţe superior stăpânilor. Nu acceptă umilirea, nici a sa şi nici, cu atât mai puţin, înjosirea sclavei Varinia, o tânără care-i dă cu acordul stăpânului recompensă periodică pentru munca în arenă. La rândul ei, Varinia este puternic impresionată de demnitatea sclavului Spartacus, ea însăşi fiind sclavă. Filmul îşi asociază, începând cu această secvenţă, un tulburător fior liric ce va spori în momentele prânzului când Varinia vine să aducă mâncarea pentru gladiatori. Culminaţia unui sentiment cald şi curat, înălţător în demnitatea lui, îl constituie clipa când cei doi îşi strâng pe ascuns mâinile, cu o fervoare sufletească

Scanned with OKEN Scanner

sublimă. Curând însă, după episodul tragic din arenă, Varinia este constrânsă a pleca la Roma, ca sclavă a senatorului Marcus Licinius Crassus, care o place în timpul sejurului său aici. Când Spartacus observă plecarea Variniei într-o caretă, nu-şi mai poate reţine revolta. Se împotriveşte instructorului său şi, alăturându-i-se repede, ceilalţi gladiatori procedează la fel. Fug cu toţii departe de acest loc şi, în munţi, îşi încropesc o armată. Spartacus devine conducătorul. Inteligenţa sa nativă şi priceperea în probleme de luptă nu sunt singurele date ale personajului. El demonstrează capacitatea de a fi receptiv la lucrurile vieţii, de a aprecia cu sensibilitate şi nepărtinire aspecte subtile ale vieţii sufleteşti şi de a-şi recunoaşte propria neştiinţă. Un nou moment de fermecătoare inocenţă şi de poezie a sentimentului de dragoste se produce în momentul când Spartacus o întâlneşte pe Varinia, între timp acesta reuşind să fugă şi să scape de obligaţia de a fi, la Roma, sclava lui Crassus. Începe pentru cei doi viaţa, şi nu e o exagerare să remarcăm cu câtă aviditate şi cu câtă sfinţenie se apropie unul de celălalt spre a se bucura de o existenţă până acum nepermisă, căsătorindu-se şi având un copil, bucurându-se de frumuseţea naturii şi de spectacolul uman în măreţia lui. Spartacus e marcat de pildă, de o emoţie nemaiîncercată, asistând la un fapt artistic, recitalul lui Antoninus, un sclav tânăr priceput la vrăjitorie, dar şi bun recitator, şi sensibil poet. Interpretul lui Spartacus, Kirk Douglas reuşeşte să ne convingă de nobleţea personajului său după ce ne-a făcut familiare şi agreabile talentul şi curajul său de gladiator în secvenţe parcă mai apropiate stilului de a juca al actorului. Conştiinţa tragică a propriului destin o are Spartacus în fiecare clipă a existenţei însă aceasta apare copleşitoare în câteva secvenţe: ultima îmbrăţişare a Variniei şi a copilului încă în pântecele mamei, ca şi lupta finală dintre el şi Antoninus, fiecare dorind să-l scape pe celălalt de calvarul morţii lente prin răstignire pe stâlp. Sfârşitul filmului ilustrează un dialog între muribundul Spartacus, suit deja în stâlp, şi Varinia cu

Scanned with OKEN Scanner

copilul în braţe, înainte de a părăsi Roma, salvându-se, însă, iar prin aceasta ducând cu ea o parte din personalitatea soţului şi tatălui. Kirk Douglas e în filmul lui Kubrick un veritabil Spartacus şi această identificare, în totul verosimilă, plus accentele de modernitate datorate stilului de joc al actorului, echilibrând momentele de tensiune dramatică şi pe cele de suspens sportiv, îndreptăţesc, cred, elogiul deplin şi firesc al oricărui spectator.

O REGINĂ CA O AMAZOANĂ

CLEOPATRA

CLEOPATRA (**Cleopatra**, S.U.A., 1961-1963, regia Joseph L.**Mankiewicz**, interpretează **Elizabeth Taylor**). Un personaj de o spectaculozitate frapantă, cu o biografie tentantă pentru regizori şi nu în ultimul rând pentru actriţe. Viaţa romanţată a reginei **Cleopatra** a atras atenţia producătorilor încă din 1913, când, în Italia, Enrico Guazzoni realiza un **„Marc Antoniu şi Cleopatra"**. După patru ani, în 1917, **Theda Bara** era distribuită în rolul titular al filmului **Cleopatra** a cărui regie aparţine lui James Gordon Edwards. O altă producţie a studiourilor americane avea să poarte acelaşi titlu. Este vorba de filmul lui Cecil B. de Mille (1934), cu **Claudette Colbert** în rolul principal, comentat de altminteri în paginile anterioare. De menţionat, **Antoniu şi Cleopatra** (1972) în regia şi în rolul principal datorate lui **Charlton Heston**. Pentru mulţi spectatori, însă, adevărata Cleopatra este aceea adusă pe ecran de Elizabeth Taylor, ai cărei parteneri sunt Rex Harrison (Cezar) şi Richard Burton (Marc Antoniu). Scenariul se inspiră din texte de **Suetoniu**, **Plutarh** şi din lucrarea „Viaţa şi epoca Cleopatrei" de **C.M.Franzero**. Faptele istorice sunt binecunoscute. Filmul foloseşte materia narativă oferită de istorie pentru a situa în centrul intrigilor politice şi al dis-

Scanned with OKEN Scanner

putelor sentimentale personalitatea covârşitoare a Cleopatrei, adevăratul nod „gordian" al conflictelor. Pentru ea pleacă Cezar în Egipt, spre a pune capăt unor neînţelegeri între Cleopatra şi fratele ei Ptolomeu. Susţinut cu abilitate de tutorele acestuia, Theodatus, Ptolomeu reuşeşte s-o alunge pe Cleopatra. Mai mult, se pune la cale uciderea ei prin otrăvire. Întâmpinat cu mari onoruri, Cezar primeşte în dar capul lui Pompei, însă spectacolul cel mai emoţionant şi mai surprinzător îl va constitui darul „etalat" prin desfăşurarea unui covor la picioarele lui Cezar. Solul nu adusese un simplu covor destinat învingătorului de la Pharsalle (48 î.e.n.), ci o adevărată bijuterie, abil ascunsă şi relevată cu un fast de zile mari. Cezar răspunde cu mărinimie generozităţii Cleopatrei, numind-o regină a Egiptului. Fiul lor va fi ulterior declarat şi moştenitor la Roma. Intră acum în scenă rivala Cleopatrei, Calpurnia, soţia de la Roma, părăsită de Cezar. După trei ani de războaie în Asia Mică, Cezar revine la Roma pentru ca apoi să facă acelaşi lucru şi Cleopatra, aducându-l cu ei şi pe micuţul Cezarion.

Secvenţa intrării Cleopatrei în Roma este una din cele mai impresionante din istoria cinematografului, pagină de referinţă în stilul superproducţiilor hollywoodiene. O grandoare dusă la demenţă: un sfinx colosal tras de sute de sclavi, iar în faţă un spectacol coregrafic uluitor, cu dansatori de culoare. Cezar îşi impune voinţa şi în domeniul sentimental, după cum se vede în aceeaşi manieră cutremurătoare, dar curând el va plăti cu viaţa toate acestea. Ucis, după cum se ştie, în Senat, deşi fusese sfătuit să nu se ducă, atât de către Calpurnia cât şi de Cleopatra însăşi, el va pieri spre a lăsa locul lui Antoniu.

O nouă pagină cinematografică din istoria romanţată a reginei are ca partener pe Antoniu, cel care pleacă pe urmele conjuraţilor, ale lui Cassius şi Brutus, spre a se stabili, după aceea, în Egipt, ca prinţ consort. Cleopatra îi dă aripi şi lui, chiar dacă la un moment dat va trebui să accepte căsătoria

Scanned with OKEN Scanner

acestuia cu sora lui Octavianus. Nu poţi renunţa uşor la o femeie precum Cleopatra, cu atât mai greu când imaginea ei pe ecran ia chipul, de o seducţie ameţitoare, al lui Liz Taylor. Dragostea îi uneşte pe cei doi, dincolo de moarte. Pierzând bătălia de la Alexandria, Antoniu se sinucide, iar Cleopatra se lasă pradă viperelor.

Actriţa, care în prima parte fascina prin forţa ei şi nu mai puţin graţie frumuseţii acaparatoare, se abandonează, încet-încet, destinului nefericit al personajului, asumându-şi-l relevat într-o gesticulaţie timbrată afectiv. Ne îndepărtăm de ritmurile ample ale primei părţi, ieşim din zona cadrelor de ansamblu, cu o regină-floare, spre a cunoaşte tot mai mult femeia Cleopatra, cu nimic mai prejos decât demna şi totuşi atât de abila, până la un punct, regină a unei ţări de salvat.

Deşi nu intenţionăm să schiţăm în paralel o biografie romanţată a interpreţilor jucând personaje romanţate, dată fiind popularitatea cuplului Taylor-Burton va fi inevitabil să nu reamintim începutul – la turnarea **Cleopatrei – idilei** între cei doi mari actori, deveniţi de mai multe ori soţ şi soţie, într-un cuplu ce el însuşi ar putea da cândva materia unui film de succes. Nu va fi vorba, desigur, doar de evocarea unei relaţii spectaculoase în sine, cât, îndeosebi, de drumul în artă al unor interpreţi de excepţie, nu o dată identificându-se cu eroii aduşi pe ecran.

ÎMBRĂCÂND CĂMAŞA MORŢII

TUDOR

TUDOR (România, 1963, regia Lucian **Bratu**, interpretează **Emanoil Petruţ**). Afirmat în războiul ruso-turc din 1811, **Tudor** revine în ţară împreună cu alte două detaşamente de panduri, conduse de Benescu şi Iordache Olimpiotul. În satul natal, la Vladimiri, Tudor descoperă fărădelegile în care se complăceau boierii locului, respectiv, Glagoveanu. Acesta

Scanned with OKEN Scanner

închisese vitele oamenilor şi chiar ale unora dintre panduri. Tudor nu suportă situaţia. Merge la curtea boierului pentru a face dreptate. Glagoveanu acceptă să elibereze animalele pretextând a nu fi cunoscut această situaţie. Tudor nu poate fi atât de uşor amăgit, el cunoaşte bine intenţiile celor avuţi. E semnificativ că încă din aceste prime secvenţe, la cea dintâi întâlnire cu samavolnicia, slugerul ia atitudine hotărâtă. Filmul urmează o cale a învăluirii viteazului din Vladimiri, şi marchează imediat uneltirea Glagoveanului pe lângă marele ban al Craiovei, Brâncoveanu, cerându-i să-l numească pe Vladimirescu într-o slujbă cât mai depărte de moşia sa. Aşa ajunge acesta vătaf de plai, apărând graniţa Ţării Româneşti de jefuirile turcilor. Tudor are prilejul să cunoască îndeaproape felul cum turcii înţeleg pacea şi cum îi tratează de fapt pe români. Nedreptăţile se ţin lanţ şi Tudor dă semnul de adunare a celor oropsiţi, ţărani, meşteşugari, în Câmpia Padeşului. Bun conducător militar, Tudor ne este arătat în film şi ca persoană diplomatică, ducând o solie din partea lui Brâncoveanu, care visa să devină primul domn pământean, şi să pună capăt domniilor fanariote, cu ajutorul ţarului. Tudor porneşte la Viena. Folosind prietenia de arme cu Verşinin poate realiza dialogul său cu Ţarul, în calitatea de reprezentant al lui Brâncoveanu. Are aici prilejul să-i cunoască pe unii dintre eterişti, angajaţi în lupta antiotomană. Spre a reveni în ţară, Tudor e constrâns să recurgă la calităţile sale de soldat inteligent şi temerar, scăpând de iscoadele turceşti. Stăpânirea trece la represalii împotriva ţăranilor, semn că situaţia se va agrava. E momentul ca aşteptarea să ia sfârşit, Tudor trece la acţiune făţişă. Este foarte respectat de căpitanii săi şi foarte iubit de mulţime, iar filmul evocă aceste momente emoţionante de comuniune între conducător şi mase. Neiertător cu cei care-i încalcă poruncile (vezi dramatica secvenţă a punerii în ştreang a lui Oarcă, salvat în ultima clipă, de dragul Tincuţei, iubita căpitanului indisciplinat ce va deveni apoi un foarte bun luptător al Vladimiresculuí), Tudor ştie să deosebească binele de rău, deşi e constrâns adesea să pactizeze cu unii boieri,

Scanned with OKEN Scanner

atâta timp cât îi unea aceeaşi dorinţă, ardentă, de a scăpa ţara de turci. O secvenţă antologică este aceea a „momirii" lui Tudor cu scaunul domnesc, stratagemă folosită de marii boieri pentru a câştiga timp. Tudor nu doreşte domnia. Îmbrăcând cămaşa morţii, nu are gândul îmbogăţirii, al petrecerii, al tihnei şi leneviei. El arde cu grăbire, mistuit de gândul eliberării ţării de sub otomani, şi de gândul stârpirii tagmei jefuitorilor. Colaborarea cu eteriştii nu înseamnă pentru Tudor o trambulină politică; nu acceptă ca nişte străini să-şi ducă războiul lor în ţară la noi. Tudor pune întotdeauna mai presus de orice interesele naţionale. Îl eliberează pe Raşid-paşa pentru a nu-i provoca pe turci care aşteaptă cu armata la graniţă, căutând la rândul lui să câştige timp în vederea organizării luptei. Când merge la Tismana pentru a dezbate noua situaţie, a atacului iminent din partea turcilor, este ucis de eteriști cu concursul marilor boieri trădători. Cad aici şi oamenii lui cei mai apropiaţi, Oarcă, Gârbea. Tudor, jucat de Emanoil Petruţ în cel mai bun rol al carierei sale, e un personaj de legendă, aureolat cinematografic prin acea largă desfăşurare de planuri generale ce-i subliniază popularitatea, dar şi un om simplu, cinstit, drept, frământându-se pentru soarta revoluţiei pe care o consideră ca făcând parte din propriul destin. Filmul împlineşte sentimentul de coralitate, de comuniune surprinsă în contextualităţile sale pe diverse trepte ale societăţii româneşti din epocă, marcând diapazonul divers al relaţiilor politice şi afective ce-şi dispută întâietatea în povestirea cinematografică, amplă, copleşitoare, emoţionantă în curgerea ei. Tudor reprezintă unul din portretele cinematografice cele mai reuşite ale filmului românesc, fixat în spaţiul frescei social-politice oferită de momentul evenimenţial al revoluţiei de la 1821. Dimensiunea exponenţială a biografiei sale filmice se realizează cu o verosimiltate întărită de spiritul reconstituirii epocii în dominantele sale.

Tudor este primul personaj istoric ce deschide cartea de aur a epopeii cinematografice naţionale la dimensiunile oferite de evoluţia artei a şaptea după 1944. Exponent al unei

Scanned with OKEN Scanner

spiritualităţi româneşti, figură de gânditor politic şi de conducător al unei revoluţii (1821) Tudor ne apare ca personaj polivalent, susţinut de mari idei. Fixat în mediul său social dar totodată caracterizat prin reflectarea în mişcarea social-politică a vremii aşa cum apare în context european, Tudor e totodată o existenţă căreia îi apare firească opţiunea pentru destinul de om politic apropiat poporului, slujind interesele celor mulţi şi prin ei interese naţionale în conjuncturile nefavorabile ale timpului. Bun militar, bun fiu şi tovarăş de arme, receptiv la nevoile celor umili, el iubeşte dreptatea şi caută să întroneze spiritul ei într-o epocă de convulsii sociale. Destinul lui nu poate fi înţeles şi filmul, scris de Mihnea Gheorghiu, caută să dea relief acestei dimensiuni – decât prin raportare la atitudinea patriotică a conducătorului revoluţiei populare de la 1821.

DRAMA ÎNSINGURĂRII LA UN EROU SHAKESPEAREAN

HENRIC AL III-LEA

BECKET, (**Becket** 1964, Anglia, regia Peter **Glenville**, interpretează **Peter O'Toole**). Pusă în scenă la mai multe importante teatre ale lumii, piesa cu acelaşi titlu a lui **Jean Anouilh** de la care pleacă filmul lui Peter Glenville s-a bucurat de distribuţii strălucite. Era de înţeles că ecranizarea ei nu se putea realiza decât aducând pe generic nume sonore ale cinematografului. Richard Burton (Becket) jucase în mai multe filme de succes, avea o activitate mai bogată spre deosebire de Peter O'Toole al cărui nume circulase totuşi intens, odată cu filmul comercial **Lawrence of Arabia (Lawrence al Arabiei)**, realizat în 1962 de David Lean, autorul celebrei poveşti de dragoste **Scurtă întâlnire**. Era de asemenea cunoscut ca unul dintre interpreţii talentaţi ai repertoriului shakespearean de la teatrul „Old Vic", unde activa. De altminteri,

Scanned with OKEN Scanner

stilul interpretării lui Henric al II-lea Plantagenetul se apropie mai degrabă de perimetrul tragic-grotesc propriu personajelor marelui Will, ca uşoară corecţie şi inspirată adâncire a datelor oferite de piesa lui Anouilh, întrucâtva aplecată spre badinaj şi picanterie bulevardieră, propunând un rege bizar, spectaculos, însă insuficient marcat de spectrul tragic al singurătăţii. Scos din ambianţa petrecăreaţă a „Veselei Anglii", personajul lui Henric al II-lea se încarcă încet-încet de substanţa neconvertibilă a puterii regale în funcţie de care îşi urmează propriul destin. Serviciul puterii monarhice se manifestă prin adversitatea abil asumată faţă de biserică şi de seniorii bogaţi. Filmul lui Glenville subliniază un conflict latent şi vechi între un supus de origine saxonă şi suveranul care i-a cucerit pământurile. Iată o primă axă a unui dialog tacit, între tumultuosul, inteligentul, fragilul dar intempestivul Henric al II-lea şi primul lui sfetnic, prieten şi credincios slujitor, Thomas Becket. Prin Henricul jucat de O'Toole citim drama însingurării unui om căruia puterea nu-i este suficientă. Pentru Henric nu există nimeni, în afara lui Becket, firește, care să-l înţeleagă în totul şi să-i poată fi partenerul ideal de vânătoare, de beţii, de dezmăţuri, de taifas. Rolul lui de rege nu-şi urmează destinul decât prin a avea alături, ca un pandant de preţ, rolul de supus jucat aşa cum numai Becket o poate face. În jocul lui Peter O'Toole aflăm acea agitaţie extremă a sufletului singur şi hăituit de propria teamă faţă de necunoscutul ivit dincolo de unica relaţie afectivă complexă, contradictorie, paradoxală şi totuşi validă, aceea cu Becket. Henric nu este un oarecare rege. Meritele lui sunt extraordinare, ilustrate de abilitatea truculentă în care îşi înzorzonează confruntările cu principalii duşmani, slujitorii bisericii. El intuieşte că rolul de bufon al diplomaţiei nu-l poate avea decât Becket şi-i dă acestuia mână liberă. Există o primă parte a filmului unde Henric se bucură copilăreşte de prietenia cu Becket. Chefurile lor monstruoase, racolarea unor femei, episodul sinuciderii unei sclave de la curte fac evidente pârghiile pe care se joacă marea carte a celei mai fru-

Scanned with OKEN Scanner

moase prietenii între bărbaţi din câte pesemne au existat vreodată. Onoarea medievală, cuvântul dat, temeritatea fizică şi morală – iată numai câteva elemente definitorii în virtutea cărora se declanşează mecanismul poliedirc al unei prietenii menite a releva adevărata faţă a fiecăruia dintre cei doi extraordinari parteneri. Henric nu este el însuşi mai despovărat de griji şi de obligaţiunea deghizării decât în prezenţa lui Becket. La el deciziile importante sunt luate în contextul unui schimb de replici spumoase. Ca şi cum de dragul exploziilor fascinante ale inteligenţei sacrifică, în nota celui mai neverosimil cinism, farmecul indicibil şi irepetabil al clipei. E un personaj deprins cu şocurile de orice fel. Inteligent, fin psiholog, năvalnic dar capabil a reevalua într-o secundă spiritul lucrurilor, semnificaţia profundă a unei întâmplări, Henric al II-lea lasă mereu impresia că stă în bătaia vieţii celuilalt, în umbra şi în raza prezenţei sale de excepţie. Ai putea uneori să spui că Becket e chiar „aerul" lui Henric, şi nu suntem în eroare cu aceasta dacă observăm cum, de îndată ce-i numeşte mai marele bisericii, şi-l îndepărtează vrând-nevrând, Henric începe să sufere asemenea unui leu într-o cuşcă. Parcă până atunci nu simţise închisoarea familiei, nu observase ironia corozivă a mamei şi a soţiei, tâmpiţenia copiilor, parcă nu se ştiuse pe sine mai neajutorat decât vreodată ca acum, tot îndepărtându-se de ţărmul vechii amiciţii ca o corabie fără pânze, sortită să devină epavă. Personajul este hipersensibil şi hiperlucid. Figura pală a lui O'Toole sugerează chinul interior din clipa când intuieşte prăpastia ce se cască iremediabil între deacum autoritatea bisericii, duşmane, arhiepiscopul de Canterbury, alias Thomas Becket, şi cea regală întrupată de el. De la spectacolul dionisiac al vieţii libere trecem la aspectul apolinic, etapă cu etapă, într-o perspectivă a reculegerii de sine şi a regretului perpetuu, concretizat în cadru, către sfârşitul filmului, de autoflagelarea la care se supune Henric, ca şi de faptul că, dator propriei conştiinţe, şi mulţimii în adorarea – sanctificându-l – lui Becket, regele nu găseşte o soluţie

Scanned with OKEN Scanner

mai bună spre a calma spiritele decât reabilitarea postumă a episcopului primat. Odată cu moartea lui Becket ceva din fiinţa lui Henric s-a ciuntit. Cercul singurătăţii uscate s-a închis, precum corola unei flori a cărei sevă s-a imprimat sec între coperţile prea grele ale unei cărţi. Tulburător, spectacolul prieteniei lasă să cadă cortina peste victimele până mai adineauri părând invincibile. Fără îndoială că Henric al II-lea rămâne rolul cel mai strălucit în cariera unui actor, oricând o prezenţă sclipitoare.

NEÎNFRICATUL CONDUCĂTOR AL DACILOR

DECEBAL

DACII (România, 1967, regia Sergiu **Nicolaescu,** interpretează **Amza Pellea**). Primul rol memorabil al lui Amza Pellea este fără îndoială personajul lui **Decebal** din **Dacii,** debutul lui Sergiu Nicolaescu, regizor prodigios ce avea să se afirme cu o vigoare surprinzătoare în anii următori. Decebal este aşa cum îl ştim din cărţile de istorie, neînfricat, înţelept, capabil de sacrificiu. Filmul scris de Titus Popovici anticipează marea invazie romană din timpul lui Traian. Ne aflăm pe vremea împăratului Domiţian care însoţeşte de aproape, în film, înaintarea legiunilor romane. Decebal reprezintă antipodul conducătorului avid de bogăţie, stând în umbra oştirii. El se află întotdeauna în miezul lucrurilor, prezent atât la viaţa cotidiană a dacilor cât şi în primele rânduri ale luptei. Vestea apropierii romanilor o primeşte Decebal în timp ce asista la o întrecere sportivă cu caracter militar între tineri daci, moment de afirmare a priceperii şi curajului deosebit manifestate de Cotizo, fiul acestuia. Deşi le vorbise adesea despre momentul când vor trebui să dea piept cu armata romană Decebal îi sfătuieşte acum că mai înţelept ar fi să se retragă din calea

Scanned with OKEN Scanner

invadatorilor. În cetate rămâne o mână de oameni care se vor lupta pe viaţă şi pe moarte spre a întârzia înaintarea legiunilor. Solii pe care îi trimite la Domiţian poartă cu ei ameninţarea pieirii în cazul că vor încerca să atace Dacia. Generalul Fuscus, comandantul armatei cu misiunea de a transforma Dacia în provincie romană, traduce favorabil Romei acest mesaj. Când, la rândul lui, primeşte solia lui Domiţian are ideea de a-i trata în tradiţia şi obiceiul locului, oferindu-le un ospăţ bogat, odată cu ocazia de a-i cunoaşte mai de aproape pe daci. Cu acest prilej Deceḃal, extraordinarul strateg, dezvăluie lui Severus taina vieţii acestuia, spunându-i că e fiul unui dac trimis cu patruzeci de ani în urmă la Roma spre a transmite de acolo mesaje folositoare alor săi, primind anual o căruţă de aur spre a dezlega toate drumurile şi toate limbile în îndeplinirea grelei sale misiuni. Decebal se poartă cu tact, cu înţelegere şi dragoste faţă de Severus, chiar dacă e surprins de comportarea acestuia. Decebal nu poate accepta condiţiile păcii romane, dimpotrivă el e acela care pretinde doi galbeni pe an de fiecare roman. Amza Pellea îl joacă pe Decebal într-o diversitate de registre având drept numitor comun superba încordare a unui spirit neînfricat punând mereu mai presus interesele Daciei decât chiar viaţa sa. Echilibrat, judecând fără părtinire fiecare situaţie, Decebal nu acceptă provocările unora dintre căpeteniile sale, comunicând tuturor că din momentul începerii războiului singurul care va hotărî va fi el, regele. Decebal trece prin clipe de grea întristare atunci când e constrâns să-şi sacrifice feciorul, pe Cotizo, spre a-l trimite astfel la Zamolxe pe cel mai curat şi mai priceput dintre daci. Deşi credinţa îi cerea să se bucure la sacrificarea lui Cotizo, Decebal e mai întâi întristat, primind cu mâhnire reproşurile fiicei sale Madra. Niciodată însă nu evadează, nu se dă îndărăt de la greu, iar atunci când Zamolxe trimite semnul că a primit mesajul, atunci când ploaia udă pământul Daciei, Decebal se alătură bărbaţilor cuprinşi de entuziasm şi speranţă. Căzut prizonier, Severus este adus lui Decebal după

Scanned with OKEN Scanner

ce petrece mai întâi câteva zile de neuitat cu frumoasa Madra care îl oblojeşte, îngrijindu-l până ce rana de la umăr, provocată de săgeata pornită chiar din arcul ei, se vindecă deplin. Apreciază demnitatea lui Severus, cinstea sa şi-i declară a-l iubi ca pe propriul fiu. În climatul de luptă acerbă, în atmosfera încărcată mereu de ameninţarea atacului armatei romane, condusă de ambiţiosul Cornelius Fuscus, Decebal găseşte resurse sufleteşti să dialogheze de la om la om cu tânărul Severus a cărui dramă o acceptă până la urmă ca insolubilă, destinată tragicului. În Amza Pellea silueta vajnicului Decebal se dovedeşte convingătoare atât în secvenţele de luptă cât şi în momentele de acalmie de după bătălie, ca atunci când, dintr-un punct de sus, amorsat, examinează câmpul de luptă cu severitatea şi neliniştea celui care ştie că greul abia urmează. Spre sfârşitul filmului, când cele două armate se află faţă în faţă, gata de a începe lupta, nu întârzie să dea răspuns unei provocări iscate din nerăbdarea unuia din oamenii lui apropiaţi. Porneşte cu calul printre rândurile de oşteni spre a-l întâmpina pe Severus, între timp numit, de către Domiţian, conducătorul armatei şi guvernator al Daciei. În lupta cu acesta Decebal mânuieşte cu pricepere iataganul şi scutul, învingător împotriva „fratelui" său care, murind, face, aşa cum o spune, ultimul lucru trebuitor alor săi, pierind deci, parcă anume spre a lăsa legiunile fără comandant. Cu sabia scoasă, având corpul încordat, gata a porni la luptă împreună cu oastea sa, Decebal pare de pe acum un dac de pe Columna lui Traian, asemenea celorlalţi bărbaţi, daci şi romani, în a căror încleştare ecranul sugerează prefigurarea naşterii unui popor, poporul român. În acest film Amza Pellea a fost dublat de Emanoil Petruţ a cărui voce mai plină pare să dea o notă în plus de prestanţă şi vigoare efigiei personajului. Dacă nu mă înşel într-un moment al filmului parcă am descrifrat vocea reală a actorului, şi anume atunci când râde la bucuria gândului că Zamolxe a primit mesajul său şi îi trimite ca semn ploaia.

Scanned with OKEN Scanner

COLUMNA (1968, România, regia Mircea **Drăgan**, interpretează **Amza Pellea**). Destinul tragic al lui **Decebal** de după înfrângerea de către romani. Viteazul conducător se bate cu îndârjire înconjurat de ultimii supraviețuitori ai războiului. Victoria romană e pe punctul de a se produce. Decebal, situat în centrul imaginii, într-un plan de ansamblu al cetății, se pregătește să părăsească Sarmisegetuza pentru a se retrage în munți. Mai târziu, Marele Preot îi va reproșa că nu a rămas să se bată și să moară cu ai săi. Decebal suportă această observație, însă el mai speră, mai crede încă în posibilitatea unei întoarceri a situației. Îl însoțește, ca un scut viu, Gerula, oșteanul total, de o forță, mobilitate și inteligență ieșite din comun. Suntem departe de imaginea acelui Decebal din primele cadre ale filmului **Dacii**, când asista, satisfăcut, la întrecerile sportive câștigate pe drept de fiul său. A dispărut de pe chipul viteazului conducător și încrederea bărbătească în puterea dacilor de a rezista. Doar marea lui dorință de a nu îngenunchia încă, doar sentimentul sfâșietor al impasului, doar presentimentul sfârșitului tragic, doar forța interioară a unui caracter de cremene, doar toate acestea mai lasă urme pe obrazul lui obosit, îngândurat, cuprins de neliniște. Deși vede cum oamenii lui cei mai buni pier unul după altul bătându-se până la ultima suflare, nu acceptă ideea prăbușirii. Din reculegerea grea iese din când în când, mânat de o furie oarbă, amenințătoare. În picioare, ca un adevărat comandant, el rostește cel mai scump, dar cel din urmă jurământ al său: **„Atâta timp cât un singur dac va mai vrea să trăiască liber... ne vom bate pentru acest pământ bun și frumos. Al nostru!... Mai avem alte cetăți. Ne vom bate în ele. Și când nu vom mai avea cetăți ne vom bate în ruinele lor. Și cât va mai rămâne o palmă de pământ pe care să putem sta în picioare, ne vom bate pe palma aceea! Aceasta e Legea. Singura. Nu cunosc alta!"** Retras în ascunzătoarea din munți, lasă un testament de suflet, veritabil tezaur moral,

Scanned with OKEN Scanner

lui Gerula şi tinerilor care mai au de trăit pentru a salva Dacia. În cumpăna unui ceas de adâncă tulburare, are totuşi luciditatea să înţeleagă fapta odioasă şi de nimic justificată a lui Bastus, trădătorul, dacul crescut la Roma şi întors pe postul de călăuză a legiunilor romane, spre a le ajuta să înfrângă ţara lui Decebal. Prin Bastus romanii, odată cu Tiberius, comandantul armatei, reuşesc să pună mâna pe tezaur, şi să dea de urma măreţului rege. Râvnit viu, Decebal nu poate accepta să apară în faţa învingătorilor. Îşi ia viaţa într-o secvenţă de o solemnitate aspră, asistat de acelaşi Gerula. Romanii nu pot decât să ducă la Roma capul şi mâna lui dreaptă, spre liniştea lui Traian, împăratul. Interpretul lui Decebal este, şi în această continuare a **Dacilor**, Amza Pellea, care aici schimbă registrul jocului, adecvându-l la noul context al marii tragedii a poporului dac. Exemplul său moral tonifică şi oferă o expresie emoţionantă a felului de a fi al strămoşilor românilor de azi, neclintiţi din vatra străbună de nici o forţă potrivnică, oricât de puternică şi de reavoitoare.

UN ÎMPĂRAT ROMAN ÎN DACIA

DOMIŢIAN

DACII (1967, România, regia Sergiu **Nicolaescu**, interpretează **Gyorgy Kovacs**). Împăratul roman în timpul şi în prezenţa căruia, în perimetrul armatei, sunt purtate războaiele din anii 87-89 e.n. împotriva lui Decebal, şi care fac, de altminteri, obiectul filmului **Dacii**, scris de Titus Popovici şi realizat de Sergiu Nicolaescu. Din fila de istorie ştim că Titus Flavius Domiţianus a întărit autoritatea imperială, ceea ce nu a prea fost pe planul senatorilor. În filmul **Dacii**, aceasta se constată fie chiar şi din prezenţa lui la „timpul potrivit", în miezul lucrurilor de pe câmpul de luptă, în modul de a urmări de aproape cum sunt îndeplinite porun-

Scanned with OKEN Scanner

cile împărăteşti. El îl surprinde adesea pe Fuscus, comandantul legiunilor pornite împotriva lui Decebal, aducându-i învinuiri pe bază de fapte verificate la faţa locului. Este destul de şiret spre a nu interveni atunci când lucrurile par să ia o desfăşurare favorabilă lui sau acceptată ca atare. Deplânge ca un cabotin perfect moartea tatălui lui Severus, până în acel moment comandantul armatei de la Dunăre, şi nu-şi poate reţine satisfacţia, oricât de bine distilată, atunci când Fuscus piere în toiul unei dispute personale. Felul cum îl joacă Gyorgy Kovacs îl arată pe Demiţianus uns cu toate alifiile, deci un individ onctuos, cu o culanţă decadentă şi cu o lene înşelătoare, inteligent însă şi mai ales ahtiat după bogăţiile în aur ale Daciei.

MAMA UNUI PRINŢ SINUCIGAŞ

ÎMPĂRĂTEASA ELISABETA

MAYERLING, (**Mayerling**, 1968, Franţa-Anglia, regia Terence **Young**, interpretează **Ava Gardner**). Frumoasă, zâmbitoare, tot timpul plecată de acasă, adică din imperiul soţului ei care nu e altul decât Franz Josef al II-lea, împăratul Austro-Ungariei. Iubeşte serele şi ea însăşi arată ca o plantă exotică având nevoie de un climat special spre a supravieţui. Departe de bărbatul ei – care, înţelegând-o, îi acceptă capriciile, înţelegătoare ea însăşi cu împăratul, la rândul lui găsindu-şi o amantă tânără şi activă, intrată în culisele politicii imperiale – Elisabeta e tot timpul cu zâmbetul pe buze, vreau să spun tot timpul cât obligaţii familiale de excepţie îi impun o anumită stare şi un anumit comportament. Se află **acasă** la aniversarea zilei de naştere a fiului ei, Rudolf, care îi duce dorul ca un copil mic niciodată îndestul de răsfăţat de prezenţa mamei, altminteri femeie iubitoare, demonstrând tardive comportări materne şi, mai ales, o superioară evaluare morală şi sentimentală a impasului afectiv al prinţului, tare îndrăgostit de Maria Vetsera şi de tot neînţeles de propriul tată, împăratul.

Scanned with OKEN Scanner

Elisabeta este ea însăşi nefericită şi oricât ai căuta în perpetua călătorie o consolare de răul existenţial ce o apasă, regina nu prea găseşte leacul. E firesc de aceea ca ea să aibă capacitatea de a pătrunde zbuciumul sufletesc al fiului chiar dacă nici ea nu pare să accepte insurgenţa de natură politică a acestuia. Ava Gardner joacă personajul cu nonşalanţă, adică în tonul de surâzătoare „îmbălsămare" a unui rău deasupra căruia pare mereu să se situeze ca orice femeie inteligentă, satisfăcându-şi capriciile cât mai departe de miezul fierbinte al unor realităţi pe care, măcar cât situaţiile îi îngăduie, cată a le evita. Când simte, cu intuiţia ei de mamă, că fiul ei iubit şi atât de singur este în pericol şi că o boală ereditară – nebunia – se face la el simţită, în stări de tulburare întunecoasă, Elisabeta recomandă plecarea undeva departe împreună cu Maria. Inutil, din păcate, tot planul acesta. Ucigându-şi cu pistolul marea lui iubire, pe Maria, Rudolf se sinucide. Surâsul Elisabetei va trebui să păleascâ. Cu el împărăteasa nu va putea niciodată să şteargă răul din lume, ceea ce, luând lucrurile în serios, nici măcar nu şi-a propus.

UN GENERAL AMERICAN

PATTON

PATTON, (**Patton**, S.U.A., 1969, regia Franklin J. Schaffner, interpretează **George C. Scott**). Generalul George S. Patton Jr. este un as al războiului, încarnare a spiritului militarist dus la absurd. Are o prezenţă impunătoare, de brută ce pare chiar a ne smulge simpatia prin aerul lui clovnesc, prin angajamentul delirant în operaţiuni al căror risc îl minimalizează, obţinând succese acolo unde nimeni nu ar putea avea curajul să prevadă. Filmul ni-l arată însingurat şi neobosit, un fel de Don Quijote luptându-se cu morile de vânt ale unui destin indiferent la neliniştile umane. Patton personifică această stare de ludare a suferinţelor umane. Militar

Scanned with OKEN Scanner

desăvârşit, curajos, bun strateg, el denotă un cabotinism bizar, cu care dă gata pe inferiori. Uneori provoacă nedumeriri la mai marii lui. O admiraţie, e drept, contrastantă este cultivată de regizor. Personajul său este un erou individualist, manifestându-se precum un taifun ce ia după sine mulţimi de oameni şi le sacrifică fără urmă de regret. Participăm la campaniile din Tunisia şi Germania, trecând prin Sicilia şi Franţa, odată cu comandantul armatei a treia americane. Imaginea celui de al doilea război mondial se conturează în felul acesta la un nivel anume al egalilor lui Patton, englezi, americani sau germani. Nimeni nu seamănă cu generalul Patton. Violenţa face din el un erou. De asemenea, lipsa de măsură, exaltarea duc la extrem. Un amestec de ciudate elemente se degajă din atitudinile bulversante, contradictorii, exasperante, de neînţeles ale omului ce îşi joacă destinul cu un apetit histrionic delirant. Originalitatea personajului stă în caracterul său, sever subordonat maşinaţiunii războinice, în capacitatea de a se dovedi sclavul perfect al zeului Marte, pe al cărui altar aduce probele indeclinabile ale valorii sale, sub semnul eficienţei. Patton poate trece drept imaginea simbolică a războiului în deşănţarea sa, marcând aviditatea, ridicolul, grotescul, inutilitatea absurdă şi tragică a actelor de bravadă. Pentru el conflictul militar devine scop în sine. De la a raporta o acţiune militară la motivaţiile ei raţionale, naţionale, justificate, Patton trece la a raporta totul la el însuşi. Sub acest din urmă aspect personajul prefigurează un alt fanatic cu faimă. E vorba de comandantul american din **Apocalypse now.** Scenaristul, de fapt coscenaristul (alături de Edmud H.North), pornind aici de la două texte literare aparţinând lui Ladislas Farago şi Omar N. Bradley, construieşte bazându-se pe documente istorice portretul robot al militarului eficient. În titlul citat, **Apocalypse now**, acelaşi Francis F. Coppola, de astă dată în calitate de regizor, dă o imagine a catastrofalei, aberantei înstrăinări a unui criminal inconştient, însă omnipotent, al omenirii ameninţate de tirania indivizilor ultrazeloşi.

Scanned with OKEN Scanner

PRIMA UNIRE A ŢĂRILOR ROMÂNE

MIHAI VITEAZUL

MIHAI VITEAZUL, (România, 1971, regia Sergiu **Nicolaescu**, interpretează **Amza Pellea**). Un personaj reprezentativ pentru istoria românilor şi pentru cariera unuia dintre cei mai populari actori români de cinema. La începutul filmului, Mihai este ban al Craiovei. Se află în drum spre Poartă pentru a obţine domnia. Alexandru, domnul Ţării Româneşti, este înştiinţat de intenţiile lui Mihai şi încearcă să-l prindă. La o mănăstire Mihai se întâlneşte, pentru a-şi lua rămas bun, cu soţia lui, Doamna Stanca, şi cu fiul său Nicolae. Selim bey are misiunea de a duce la Constantinopole un convoi de copii. Mihai intervine în apărarea acestuia cu prilejul unui atac pe cale de a se declanşa sub conducerea unor prieteni de-ai banului. După cum se poate observa din această succintă prezentare a acţiunii în faza ei de început, Mihai se situează în centrul atenţiei generale. Am spus „generale" întrucât drumul său la Constantinopole este urmărit cu interes nu doar de la curtea lui Alexandru, temător că va pierde domnia, dar şi de negustorii de la care, împrumutând bani, Mihai le dă o speranţă de prosperitate. Viitorul domn nu este doar un simplu diplomat priceput în a cuceri puterea. Se întâlnesc în acelaşi om tăria unui caracter, răbdarea motivată de dorinţa că într-o zi va putea plăti toate fărădelegile. Aşa se justifică faptul că nu intervine într-o scenă de o rară violenţă, când doi copii, viitori ieniceri, se ucid la îndemnul lui Selim. Mama lui Mihai, Teodora, îl admonestează pentru indife-renţa lui. Cu ajutorul Rosanei, iubita lui, Mihai reuşeşte să facă rost de banii trebuitori pentru a plăti tronul. La Constantinopole; în faţa sultanului Amurat al III-lea, Mihai dă o probă extraordinară de curaj şi demnitate pe placul celui ce hotărăşte pe loc ca domnia să fie dată banului iar nu domnitorului de până acum, Alexandru. La întâlnirea cu sultanul, Mihai nu respectă

Scanned with OKEN Scanner

protocolul de ploconire obişnuit, spre stupefacţia generală, însă obţine simpatia lui Amurat, ceea ce – alături de suma de galbeni plătiţi – contează foarte mult în a înclina soarta de partea lui.

Acesta a fost Mihai în drumul lui de la condiţia de ban al Craiovei la aceea de domn. Întors în ţară, hotărârea lui de a nu mai plăti tributul şi celelalte datorii către Poartă provoacă nemulţumire printre boierii bătrâni, supuşi turcilor. Prima acţiune impresionantă a lui Mihai, în măsură să facă limpezi intenţiile domniei, este aceea de a da foc conacului fraţilor Buzeşti pentru a arde odată cu clădirea şi creditorii invitaţi special aici, ca şi turcii de sub conducerea lui Selim bey, lăsat anume în viaţă spre a comunica sultanului cele văzute. Începe ofensiva împotriva ocupaţiei turceşti. Acţiunile militare ale domnitorului îşi găsesc un amplu ecou la curţile Europei. Papa Clement al VIII-lea, Filip al II-lea, regele Spaniei, Rudolf al-II-lea al Germaniei sunt preocupaţi de realizarea unei coaliţii împotriva musulmanilor.

În şirul strălucitelor sale victorii filmul oferă un spaţiu adecvat bătăliei de la Călugăreni, din august 1595. Ceva din modalitatea furtunoasă de a declanşa atacul exprimă temperamentul lui Mihai, marea lui ambiţie de a învinge. Victoria de la Călugăreni sporeşte faima lui Mihai dar şi temerea de aceasta. În contextul coaliţiei creştine lui Mihai nu i se rezervă totuşi locul meritat de geniul său militar, demonstrat în fapte excepţionale. Vocaţia lui Mihai de a fi domn al tuturor românilor se împlineşte ca un vis al poporului, al tuturor locuitorilor din cele trei provincii. Înainte de a intra în Transilvania, Mihai acceptă, cu mare durere, propunerile boierilor de a-i lega pe ţărani pentru totdeauna de moşii. Marele strateg militar e constrâns să suporte o înfrângere în plan social pentru ca ideile sale de unitate să nu fie ameninţate printr-o eventuală trădare de către marii boieri. Mihai obţine o nouă victorie la Şelimbăr, lângă Sibiu şi intră învingător apoi în Alba

Scanned with OKEN Scanner

Iulia. Pe calul său alb, păşeşte maiestuos pe străzile Albei Iulii: „Şi astfel punem stăpânire pe acest pământ al strămoşilor noştri, cei de demult şi din veac. Veseliţi-vă!" Reprezentanţii clerului şi ai breslelor vin să se închine. Urmează bătălia pentru cucerirea Moldovei, lupta împotriva lui Ieremia Movilă. Se poate spune că această victorie Mihai o obţine cu două cuvinte: „Fraţi moldoveni!" rostite pe câmpul de luptă, şi care sună ca o chemare la fraternitate.

Asupra marelui bărbat, înfăptuitor al visului de unire al românilor, se abat intrigile împăraţilor. Generalul Basta va duce la îndeplinire misiunea de a-l ucide mişeleşte.

Personajul este văzut, aşadar, în mai multe oglinzi, în relaţiile de familie şi de prietenie, dar, cu deosebire ca om de arme şi ca realizator al unirii. Unul din marile roluri ale regretatului Amza Pellea. Personajul celui care a realizat întâia unire a ţărilor române, Mihai Viteazul, este aşadar văzut prin prisma acestei „pohte" istorice, în calitatea lui de ctitor al destinului refăcut al marii Dacii. Mihai Viteazul jucat de Amza Pellea, după un scenariu de Titus Popovici, este un bărbat de arme, un om şi un diplomat remarcabil.

Asupra activităţii sale diplomatice, de gânditor al epocii, avem un alt film, **Buzduganul cu trei peceţi** (1977; regia – Constantin Vaeni) unde rolul domnitorului este interpretat de Victor Rebengiuc. Filmul în două serii regizat de Sergiu Nicolaescu ne oferă în maniera unei adevărate superproducţii imaginea unei epoci dominate de figura proeminentă a marelui domnitor român prin a cărui operă a reuşit să facă auzit glasul de unire al poporului român din cele trei ţărişoare ale vremii: Ţara Românească, Transilvania, Moldova. Îl urmărim pe Mihai pe câmpul de luptă, în intimitatea unor scene, scurte, de familie, la curtea imperiilor vremii, pretutindeni înconjurat de respect şi nu o dată de veneraţie, privit adesea cu teamă de împăraţi ori de consilierii acestora. Prin Mihai Viteazul cinematograful românesc reînvie una din paginile glorioase ale isto-

Scanned with OKEN Scanner

riei naţionale, situând în centrul măreţei epopei de la sfârşitul veacului al XVI-lea şi începutul celui următor personalitatea întâiului realizator al Unirii, operă istorică la a cărei desăvârşire poporul român a lucrat dintotdeauna, ducând-o la perfecţiune.

EROINA DE PE JII

ECATERINA TEODOROIU

ECATERINA TEODOROIU, (România, 1978, regia Dinu **Cocea**, interpretează **Stela Furcovici**). Prima încercare de a aduce pe ecran personajul eroinei de pe Jii aparţine lui Ion Brună (regizor şi scenarist) care în 1931 prezenta la Cinematograful „Femina", având-o în rolul titular pe **Felicia Frunză**. După o jumătate de secol gestul eroic al curajoasei luptătoare este reânviat în imagini cinematografice în interpretarea plină de nerv şi de aplomb datorată Stelei Furcovici. Personajul este conceput ca model de eroism susţinut de o caldă umanitate. Ea impune prin prestanţă militară şi prin conştiinciozitatea înaltei datorii împlinite. Dialogurile cu soldaţii, exemplul viu ce îl constituie în ochii acestora se transformă, încetul cu încetul, în resorturile unei prietenii de arme, dincolo de tachinările de care fata nu e scutită în misiunea ei de a conduce la război un grup de bărbaţi. Personajul are forţă şi pregnanţă caracterologică, derivate din inteligenţă şi tenacitate, din vocaţia, importantă, de a se dărui unei cauze mari, apărarea pământului strămoşesc. Interpreta trece cu virtuozitate de la scena de luptă, cu multe personaje şi mişcare bogată în cadru, la un moment psihologic, cum ar fi, de pildă, întâlnirea peste timp cu iubitul ei. Filmul se organizează în jurul personajului titular fără a se transforma într-un jurnal de notaţii sentimentale şi fără a-i exagera bravura eroică, caligrafiind-o cu obiectivitate, cu umor, cu nostalgie, cu înţelegere pentru destinul ei de excepţie. Argint viu, spiriduş într-o lume a morţii,

Scanned with OKEN Scanner

Ecaterina Teodoroiu cucereşte prin simplitatea ei, demonstrând încă o dată că eroismul poate fi o calitate a oamenilor aparent fragili şi că dimensiunea lui constă într-o tărie morală inexpugnabilă, iar nu în gesticulaţia exterioară, oricât de spectaculoasă ar apărea aceasta.

ÎNTEMEIETOR DE PACE

MIRCEA

MIRCEA, (România, 1989, regia Sergiu **Nicolaescu**, interpretează **Sergiu Nicolaescu**). Mai multe „portrete" ale lui Mircea, domnitor al Ţării Româneşti, compun tabloul lui cinematografic, din viziuni determinate de relaţiile acestuia cu celelalte personaje şi, în primul rând, desigur, având în permanentă atenţie acţiunea sa de ctitor de ţară şi întemeietor de pace în împrejurări nefavorabile.

Mircea-omul ni se relevă ca un „bătrân atât de simplu, după vorbă, după port", dacă e să preluăm imaginea eminesciană, asimilată de scenariul lui Titus Popovici, comunicând cu nepotul său Vlăduţ, pe care doreşte să-l iniţieze în tainele ocârmuirii şi mai ales ale păstrării fiinţei naţionale, a libertăţii şi independenţei ţării. Filmul derulează câteva zile din existenţa lui Mircea ca om şi domn, pentru a prilejui, de fapt, „întoarcerea înapoi", privirea asupra momentelor cruciale traversate cu strălucire diplomatică şi militară. În familie, se cuprind multe din iţele acţiunii. Filmul începe cu un vis al lui Mircea – momentul luptei cu fratele său Dan, imediat după bătălia de la Rovine (1396), când, ajutat de o parte din boierimea ţării, susnumitul voia să închine ţara turcilor. Îl iertase atunci pe Dan, pentru a regreta după aceeea. Îl iertase, deşi în toiul luptei de la Rovine, evocată de asemenea printr-o rememorare, Dan fugise la turci, trădându-l. De fratele lui Mircea se leagă o acţiune adiacentă a filmului – în spatele acesteia stând, de fapt, şi boierii cârtitori Udobă şi Iercău –,

Scanned with OKEN Scanner

constând în tentativele repetate şi mereu eşuate, se înţelege, de ucidere a domnitorului ajuns la vârsta maturităţii depline. Un personaj straniu, purtând o arbaletă şi tolba cu săgeţi, îşi caută locul şi unghiul favorabil, ca şi momentul propice, pentru a trimite pe lumea cealaltă pe Mircea. Tocmai când, în mod eronat, desigur, credea că s-a împlinit săvârşirea asasinatului, Dan va pieri răpus de inima care „i-a crăpat", de ciudă şi de ananghie, la apariţia neaşteptată a lui Mircea. În raport cu fratele său, domic să ajungă domn cu orice preţ, Mircea se defineşte ca un bărbat cu picioarele pe pământ, echilibrat în cuget şi faptă, cu multă răbdare faţă de cei vinovaţi sau suspecţi, însă neiertător în cele din urmă. Este cazul celor doi boieri mai sus menţionaţi, traşi în ţeapă atunci când se descoperă, cu probe evidente, vânzarea lor.

Mircea apare în film şi în ipostaza de tată, respectiv de socru şi bunic. Ca tată, el încearcă să câştige încrederea, respectul şi simpatia celor doi fii, Mihail şi Vlad. Primul este insistent asaltat de promisiunile de susţinere din partea lui Sigismund, împărat al Germaniei şi rege al Ungariei, care-şi are aici un reprezentant, în călugărul dominican Gerolamo, preocupat să o atragă de partea lui pe Elisaveta, nora domnitorului, sugerându-i o cale de a scăpa – cu ajutorul unui ac otrăvit - de autoritarul conducător. Mihail ezită, mereu îngăduit de tatăl său, până ce, în fine, Mircea ia o decizie fermă, anihilând uneltirile cărora băiatul lui mai mare le căzuse victimă. Cu Vlad, lucrurile sunt mai simple. Pe el Mircea îl numeşte comandant al oştilor de la Dunăre, misiune de care fiul se achită conştiincios. Pe nora Irina, soţia lui Vlad, o ceartă părinteşte când i se prezintă în haine necuviincioase, precum în secvenţa fugii de acasă a lui Vlăduţ.

În contextul unor intrigi cărora le devin instrumente cei apropiaţi lui, cum am văzut, Mircea este constant interesat să pregătească un om pentru viitorul de pace şi neatârnare al ţării. Acesta, ales deja, nu este altul decât nepotul lui, Vlăduţ, personaj de prim-plan al filmului, singurul căruia îi este per-

Scanned with OKEN Scanner

mis dialogul cu domnitorul de o manieră specială, spre a limpezi momente neelucidate din trecut ori pentru a căuta împreună argumente privitoare la trimiterea băieţelului la Poartă, în conformitate cu solicitarea nominalizată a sultanului Mehmet. Mircea este aici un **bătrân** (are 58 de ani în momentul desfăşurării acţiunii filmului) care nu dă nici un semn de bătrâneţe, ci doar de înţelepciune, derivând dintr-o lungă experienţă de conducător (38 de ani) şi din cunoaşterea oamenilor de toate felurile. Asistăm la secvenţe antologice, precum eminesciana înfruntare dintre Baiazid şi Mircea, la Rovine, sau la scenariul excluderii acestuia din strategia bătăliei de la Nicopole, terminată, după cum se ştie, cu o zdrobire a coaliţiei antiotomane.

Sergiu Nicolaescu conferă personajului o blândeţe înţeleaptă, un calm motivat de intenţia ca atare a asigurării păcii şi, cu ea, a independenţei ţării, deşi acest drept fusese cucerit cu arma în mână, pe câmpul de luptă, în bătălii grele. Personajul ne apare în deplinătatea forţei lui, conştient de necesitatea de a consolida „moştenirea".

Deşi are aspectul unui **flash-back**, filmul construieşte de fapt un portret al domnitorului, cum arătam la începutul acestor rânduri, ca sumă a mai multor crochiuri, rod al tot atâtor perspective, corespunzătoare diverselor personaje în a căror existenţă Mircea se oglindeşte. Un Mircea inexpugnabil ne arată ezitările şi bâlbâielile lui Mihai, prinţul coregent. Un Mircea stăpân pe situaţie doreşte celălalt fiu, Vlad. Un Mircea temut au în vedere nora lui Elisaveta cu susţinătorul ei din umbră, Gerolamo, uneltitorul. Un Mircea al eternităţii, de neînlocuit, propun, indirect şi involuntar, tot mai neliniştitele tentative de ucidere mânuite de fratele Dan şi de boierii trădători. Un Mircea al ţării, un Mircea al moştenirii de neclintit din condiţia ei de pace şi suveranitate se relevă în dialogurile cu nepotul Vlăduţ, sortit să-i ducă mai departe gândurile şi ţara. Baiazid vede un Mircea bătrân, deşi amândoi aveau aceeaşi vârstă, un „moş-

Scanned with OKEN Scanner

neag" – după propunerea eminesciană cu inadvertența ei stilistică argumentată ca metaforă –, în vreme ce urmașul, și fiul acestuia, Mehmet, cunoaște mai bine adevărata putere a domnitorului român (filmul sugerează rolul lui Mircea în numirea sultanilor la Poartă) și de aceea tatonează în ideea unei înțelegeri fără luptă, dar și fără a obține anumite drepturi, altminteri de neadmis.

În funcție de personaje, Mircea devine el însuși altul. Filmul se comportă, în cadre și secvențe adecvate, cu diferențierile de rigoare. Un contraplonjeu dă relief dramatic impunătorprezenței acestuia, în aspectul de cavaler medieval inexpugnabil, în duelul cu învinsul Dan. Temerar, se avântă în tabăra turcească și pătrunde în cortul sultanului, ajutat de o veche cunoștință, pașa Izzedin – prin intermediul căruia avem imaginea unui Mircea al marilor victorii și ambiții duse la îndeplinire –, iar aparatul îl urmează în planuri largi dar și în acroșeuri ale mișcării infinitezimale a psihologiei. Deseori regizorul potențează figura eroului interpretat în adevărate „coduri" filmice emblematice (vezi apariția lui sus pe stânci, în ceasul hotărâtor de dinaintea declanșării bătăliei, efect sigur asupra lui Mehmet). Cu tandrețe, de o sobrietate caldă este portretizat **bunul**, acceptând răsfățul și sfaturile nepotului. Un Mircea pentru eternitate ne oferă ultimele cadre, când personajul admite plecarea lui Vlăduț la Poartă, semnul că „moștenirea" și-a desemnat cârmuitorul ce o merită.

DIVINA MARGOT ȘI UN STAR „À LA FRANÇAISE"

MARGOT

Regina Margot („La Reigne Margot", Franța, 1994, r.Patrice **Chéreau**, interpretează **Isabelle Adjani**). Prezentat în acest an la Cannes, unde a obținut două impor-

Scanned with OKEN Scanner

tante premii (de regie şi respectiv de interpretare feminină, ultimul acordat Virnei Lisi, în rolul Caterinei de Medici), Regina Margot plonjează în spaţiul istoric al întunecatei luni august a anului 1572 pentru a explora, de fapt, adâncimile şi meandrele sufletelor. În prezentul planetei, înfiorătoarea Noapte a Sfântului Bartholomeu poate fi lesne asociată cu şirul unor lupte fratricide, dintre care cea mai apropiată, masacrul din fosta Iugoslavie, poate duce – asemenea altor războaie religioase sau interetnice – la o concluzie fără concluzie. Avea dreptate Patrice Chéreau, regizorul **Reginei Margot**, şi unul din reprezentanţii de marcă ai „teatrului cruzimi", să spună cu un vădit gust amar al neputinţei: **„Ce este de înţeles când nimic nu este de înţeles?"**

Într-un con de umbră al istoriei, pe fundalul unei tensiuni cumplite, generată de manevrele politice dirijate de Regina-Mamă, ea, Marguerite de Valois, supranumită **Margot**, o catolică, va accepta căsătoria cu el, un protestant, pe nume Henri de Navarre (Danel Auteuil). O unică noapte de dragoste, între 23 şi 24 august 1572, când totul se răstoarnă, iar pacea greu parafată se transformă într-un măcel cu zeci de mii de morţi. O iluzie tragică.

Fiică de rege, soră de rege, soţie de rege, Margot se revoltă în această baie de sânge nevinovat, dar singurătatea ei este paralizantă.

Margot are, prin Isabelle Adjani, un adevărat star **à la française**, tot ceea ce personajul conţine în substanţa lui, de un dramatism tulburător. Sfâşiată, prinsă într-un mecanism erotic incestuos, devenind pe rând amanta celor trei fraţi ai ei, suportând şi alte asalturi sexuale, Margot este totuşi singura lumină în acest cumplit punct mort al unui îngrozitor angrenaj istoric. Rafinată, carnală, crudă şi mereu fermecătoare, Margot traversează magistral sălbatica noapte a Sfântului Bartholomeu.

Scanned with OKEN Scanner

II. Aventura socială

● AVENTURA CINEMATOGRAFICĂ ESTE BOGATĂ ÎN JUSTIŢIARI, INSURGENŢI, REZONEURI, EROI ANONIMI AI MARILOR CAUZE. EI FORMEAZĂ UN ADEVĂRAT UNIVERS AL TENACITĂŢII PENTRU AFIRMAREA ÎN VIAŢA POPOARELOR A IDEILOR DE LIBERTATE, EGALITATE, DREPTATE SOCIALĂ ŞI NAŢIONALĂ. ● FILMUL ADUCE ÎN ATENŢIA SPECTATORILOR DESTINELE OAMENILOR SIMPLI PRINŞI ÎN AGRENAJUL ISTORIEI. ● PRIN VIAŢA COTIDIANĂ, PRIN PREOCUPĂRILE LOR DE ZI CU ZI, OAMENII OBIŞNUIŢI ÎŞI ASUMĂ – ÎN CLIMATUL SPECIFIC AL VIEŢII SOCIALE – CONDIŢIA UNOR ADEVĂRAŢI LUPTĂTORI. ● PRIN EI FILMUL DE ACŢIUNE, DAR ŞI FILMUL DE MEDITAŢIE, CUNOAŞTE O AFIRMARE FIREASCĂ. ● INTERPREŢII UNOR ASEMENEA PERSONAJE POT SĂ-ŞI FRUCTIFICE ATÂT CALITĂŢILE SPORTIVE CÂT ŞI ZESTREA DE TALENT NECESARE PORTRETIZĂRII PSIHOLOGIILOR.

Scanned with OKEN Scanner

UN HERCULE AL EPOCII MUTE

MACISTE

CABIRIA, (**Cabiria**, Italia, 1914, regia Giovanni **Pastrone**, interpretează **Bartolomeo Pagano**). **Maciste** este un sclav de o statură impunătoare, herculeană, ca o personificare a forţei „subalterne" în serviciul binelui. El este însoţitorul lui Fulvio într-o acţiune de spionaj. Implorați de Croessa, doica deznădăjduită a Cabiriei, cei doi încearcă şi reuşesc salvarea fetiţei de la sacrificare. În decorul impunător al filmului Maciste se integrează armonios dată fiind înfăţişarea lui sportivă, întruchipare a unei energii capabile să treacă peste orice obstacole. Prin calităţile lui fizice deosebite face să ne gândim la filmul „Cabiria", celebru pentru maniera lui novatoare ca reconstituire istorică şi desigur pentru formula de spectacol pe o scenă imensă, ca la o poveste axată pe acţiunile extraordinare ale unui personaj. Maciste reprezintă spiritul aventurii elaborate disciplinat şi desfăşurate în subordinea unei inteligenţe ce-şi respectă şi-şi iubeşte colaboratorul. Între romanul Fulvio şi sclavul Maciste există tot timpul spiritul activ şi fratern al unei comuniuni dincolo de deosebirile de clasă socială. Spuneam că Maciste apare aici şi ca erou al unui film de acţiune întrucât multe din manifestările sale se bazează pe puterea muşchilor, pe calităţi sportive şi mai puţin – ceea ce se pare că nici nu sta în intenţia autorului „Cabiriei" – pe jocul fizionomiei, pe trăirea situaţiilor, de cele mai multe ori paroxistice, însă rezolvate, cum am sugerat, printr-o performanţă militară. Maciste pătrunde în casa unui cârciumar prin forţă şi, de asemenea, o salvează iarăşi pe Cabiria, existând acum sub un alt nume, din braţele unui amorez de ocazie. Intră pe fereastră, după ce ne face o demonstraţie demnă de un urmaş al său, Tarzan; urcându-se într-un copac şi apoi mergând agăţat de ramuri. Când sunt atacaţi, Maciste este primul care-şi pune viaţa în pericol. Cu

Scanned with OKEN Scanner

forţa lui are funcţia unui obstacol în calea oricărei ofensive a urmăritorilor. Întâmplarea face ca el să cadă prizonier şi să fie folosit la pietrele de moară unde şi doarme, legat cu un lanţ gros. De aici îl salvează Fulvio, pătrunzând noaptea, în timp ce toată lumea căzuse într-un somn greu, meritat după munca silnică de aici. În urma unui nou atac asupra cetăţii, cei doi află de la Sofonisba adevărul despre Cabiria. Ea nu murise. Maciste, aflat acolo cu un mesaj, participă la scena descoperirii fetiţei de altădată, foarte aproape de eveniment fiind şi Fulvio. După un lung ocol al povestirii, şi după consumarea unui şir de inserturi care de care mai pompoase, de un retorism parazitar, filmul ajunge să ofere deznodământul fericit al acţiunii, iniţiale, de salvare a Cabiriei. În această temerară întreprindere Maciste se afirmă drept personajul principal. Trăsăturile lui nu sunt – deşi beneficiază de o interpretare remarcabilă – fotogenia şi nici calitatea şarmantă a unui comportament de june-prim. Cinematograful părea doar să încerce gustul acţiunilor palpitante. Maciste este însă un personaj gustat în epocă. Dovadă filmele ce au urmat modelului, având în el chiar un personaj titular.

JUSTIŢIARUL ÎN FILMUL POLIŢIST

JUDEX

JUDEX, (**Judex**, Franţa, 1916, regia Louis **Feuillade**, interpretează **René Cresté**). După ce ecranizase în 1914 **Fantomas**, dând în 1915 **Vampirii**, exersând, deci, în domeniul filmului poliţist – gen pe care îl crează – şi al celui de aventuri şi de groază, Feuillade, autorul a peste 800 de scenarii şi a 500 de filme, regizor de o prolificitate impresionantă, aduce pe ecran personajul lui **Judex**, în filme în serial apărute sub titlul **Judex** (1916) şi **Noua misiune a lui Judex** (**La nouvelle mission de Judex**), produs doi ani mai târziu.

Scanned with OKEN Scanner

Îmbrăcat în negru, cu pălărie ce ne poate trimite către o imagine a cowboy-ului stilizat, adus la oraş, însă prezentându-ni-se ca un personaj al lumii mondene, citadine, purtând cizme înalte şi pantaloni mulaţi pe gambe, părul împărţit cu o cărare la mijloc, Judex al lui René Cresté are o alură de diplomat al cauzelor juste, manifestându-se, desigur, şi ca un sportiv, însă performanţele fizice nu intră numaidecât aici în rol, precum în remake-urile tot mai accelerate şi mai încărcate de forţă ale filmelor de acţiune de astăzi. Atmosfera este menţinută în limitele simplităţii prin care se asigură într-adevăr vectorul unor semnificaţii umanitare verosimile, datorită fără îndoială şi talentului operatorului Maurice Champreux, dar şi stilului de joc, într-o ipostaziere modernă, totuşi, a personajului. Judex – ca să luăm exemplul unui „story", inevitabil, altminteri, – elucidează dosarul Bianchini pe care îl scoate din seifurile aşa-zisului doctor Howey (în persoana căruia îl vom identifica pe secretarul lui Bianchini, pe nume Friedrich), îl salvează pe bancherul Favrau şi pe nepotul acestuia, dând către final sărutări tandre fiicei şi mamei copilului, lui Jacqueline, şi fiind prezent la timp pentru a o împiedica să comită nelegiuirea de a-şi otrăvi fiul, purtată hipnotic de „mâna" ascunsă a doctorului Howey.

Judex îşi etalează talentul detectivistic şi curajul cu simplitate şi după un program ce emană o mare siguranţă de sine, încântat, fără euforii, de a da oamenilor bucuriile simple ale vieţii. Lui Bianchini îi restituie după mulţi ani pe cele două fiice răpite identificate sub numele Belle-Mirette şi Primerose. Prima alege să rămână cu tatăl, hotărâtă să nu-l mai părăsească niciodată, voind pesemne a-şi răscumpăra rătăcirile prin care o purtase soarta, în vreme ce a doua se căsătoreşte cu Roger, fratele lui Judex.

Personajul este purtat în spaţii închise dar şi în orizonturile naturale. Interioarele închisorii şi apoi ale castelului şi ale diverselor case joacă asemenea unor personaje, precum par-

Scanned with OKEN Scanner

cul de la Chatteau rouge. Invenţiile vremii sunt la preţ: oglinda metalică, hipnoza, ieşirile secrete, pirotehnia-capcană etc.

Ar fi needificator să-l prezentăm pe Judex fără a da coordonatele comportamentului antagonistului care nu este un oarecine: inteligent, cinic, acţionând cu sânge rece. „Chiorul" deţine arta histrionismului. E destul de aproape de viaţa baronului Favrau, pe punctul de a pune mâna pe el, dacă, bineînţeles, nu ar fi la fel de aproape şi de prezent, mai iute cu o secundă, Judex. Personajul are un colaborator, un ajutor pe nume Cocantin, gafeur incorigibil, însă plin de umor, ale cărui iniţiative dau noi încurcături însă tensionează urmărirea cu umor. Bondoc, chel, visând mereu la o relaţie cu o femeie, Cocantin ajunge s-o elibereze (de fapt să-i facă fără să-şi dea seama jocul) pe baroana d'Apremont (sub care o vom afla pe Elsa, guvernanta lui Bianchini) punând în pericol, la un moment dat, scenariul prinderii lui Howey, acţiune ratată, însă amânată.

Judex, cu pelerina sa neagră, apără dreptatea cu mijloace simple, chiar dacă Feuillade convoacă adesea fantasticul. Urmaşii personajului vor depăşi condiţia simplităţii aspirând la o viziune de „Superman", ceea ce ne face să-l privin pe acest Judex al lui René Cresté cu nostalgia oricăror începuturi.

Deşi ne aflăm în faţa unui erou capabil de performanţe, căruia succesul îi vine ca o mănuşă, **Judex** al lui Feuillade demonstrează în totul o modernitate ce-l face şi astăzi interesant, deşi unele momente sau o anumită „formulă" de mers a personajului (ici colo păşind teatral şi pozând în felul acesta într-o manieră a filmului mut) aruncă o umbră de vetusteţe peste imaginea personajului înfăşurat în mantia-i neagră. Epoca şi nu mai puţin psihologiile sunt studiate cu un ochi de documentarist, întărit de simţul ritmului şi de capacitatea de a da fluenţă unui story bogat, construit pe mai multe planuri, fără a pierde firul principal, realizând în felul acesta un portret mozaical al protagonistului, în determinările sale multiple.

Scanned with OKEN Scanner

JUDEX, Franţa-Italia, 1963, regia Georges Franjou, interpretează Channing Pollock. Un nou Judex, aşadar, dar un justiţiar sub semnul originalului, adică al filmului lui Louis Feuillade, căruia Franjou caută să-i rămână fidel prin apelul constant la ticurile narative ale marelui mut, cu inserturi aici devenite ironice, dar în linia unei simpatii evidente şi a respectului datorat ilustrului personaj şi celui ce l-a lansat într-o glorie cinematografică pe urma celei literare. Judex, interpretat de un prestidigitator de profesie, nu mai este nici misterios romantic şi nici spadasin ireproşabil. Personajul are modernitatea unui erou de epopee science-fiction, atoateştiutor şi omnipotent, cu o forţă absconsă, de natură cosmică, dacă e să luăm notă de capacitatea de a-l recupera pe bancherul Favraux, evident de dragul fiicei acestuia, Jacqueline – pentru a-l ţine viu, sub stare de arest, ca să-l împiedice să se apropie de grupul răufăcătorilor (manevraţi de frumoasa dar malefica Marie Vertier, de care omul se îndrăgostise nebuneşte dar în egală măsură prosteşte). Judex nu lasă urme peste tot, ci doar acolo şi atunci când acţiunea lui salvatoare nu mai poate fi amânată. Este un tandru, după cum sugerează secvenţa finală a reîntâlnirii cu fiica bancherului, terminată cu un sărut marital. Rămâne, fără îndoială, un as al sporturilor în numele ideii de binefacere. Misteriosul este îndrăgostit, iar ambianţa filmului aşază în juru-i o penumbră romantică, încărcând în tenebre drumul lui, când vizibil, când doar marcat de acţiunea-i de excepţie. Deşi face prestidigitaţie, Judex-ul lui Franjou se comportă cu simplitate, fără exuberanţe şi barochisme gratuite. Prezenţa lui nu devine spectacol în sine, ci doar un pretext abil de a condimenta, psihologizând, itinerarul accidentat al naraţiunii în care antagonista, Marie Vertier (Sylva Koscina), îşi poate etala farmecul malefic şi iniţiativele până la urmă de tot riscante, meritându-şi finalul tragic: prăbuşirea de pe acoperişul înalt al clădirii, după ce eşuase în încercarea de a şi-l asocia pe chiar Judex. Genul de magie pe care o practică acest nou Judex este oare-

Scanned with OKEN Scanner

cum în maniera lui Feuillade. Se simte intuiţia modernităţii prin accentul vizual de o îndrăzneală aproape de aspectul actual al videotecii (vezi secvenţa spionării lui Favroux în temniţa din care va fi scos de răufăcători spre a fi folosit în interesul acestora). Un justiţiar cu un aer modest şi cuminte, fără mari gesturi retorice, şi fără o vizualizare vădit spectaculoasă a comportamentului lui, cum se întâmplă în celelalte viziuni cinematografice.

POPULARITATEA UNUI EROU DE CAPĂ ŞI SPADĂ

ZORRO

SEMNUL LUI ZORRO (**The Mark of Zorro**, S.U.A., 1920, regia Fred **Niblo**, col. cu Ted Reed, interpretează **Douglas Fairbanks**); SEMNUL LUI ZORRO (**The Mark of Zorro**, S.U.A., 1940, regia Rouben **Mamoulian**, interpretează **Tyrone Power**); ZORRO, (Franţa-Italia, regia Duccio **Tessari**, interpretează **Alain Delon**). Zorro este numele personificat al dreptăţii, al luptei victorioase împotriva samavolniciilor, a tiraniei, a oprimării libertăţilor. Felul în care el se manifestă, ca personaj justiţiar, şi invincibil totodată, constituie o motivaţie plauzibilă a caracterului metaforic al acestuia. Zorro apare acolo unde este nevoie de el, acolo unde un om este lovit pe nedrept. Soseşte la timp spre a-i lua apărarea şi a pedepsi pe răufăcători. Întotdeauna reuşeşte, ceea ce dă încredere oamenilor într-un spirit al dreptăţii venind odată cu mult aşteptatul spadasin, un as al duelului, luptător inteligent, temerar, sensibil la suferinţe şi în egală măsură la inechităţi şi şantaje. În afara faptului că – jurând să continue opera unui prieten, ucis tocmai când se pregătea să preia puterea într-un teritoriu al crimelor politice şi al îngenunchierii oricărei aspiraţii de libertate – are abilitatea de a dejuca planurile tiraniei,

Scanned with OKEN Scanner

Zorro găseşte şi puterea morală de a se dărui dragostei, în numele căreia pare să riste, de la un moment dat foarte mult, viaţa dar şi râvnita speranţă de eliberare a celor mulţi de sub cizma unei puteri despotice.

Acţiunea acestui personaj a fost plasată fie în Mexic, unde Zorro avea de eliberat populaţia de sub puterea monarhică a unui guvernator mexican, spre a propune această zonă protecţiei nord-americane, fie într-un stat ca... Noul Aragon, unde evenimentele se desfăşoară într-o notă parodică, modernă, manieră ce nu poate renunţa să plătească tributul spectaculosului nu o dată ieftin, atât de gustat de o parte a publicului.

În linii mari povestea aventurilor eroice şi sentimentale ale lui Zorro (ce-şi marca trecerea lăsând un semn după care oricine îl putea identifica, un „Z" scrijelat cu vârful spadei) poate fi prezentată ca o activitate de „Deux ex machina", de erou supranatural capabil de performanţe extraordinare, atât în planul inteligenţei practice cât şi în acela al domeniului militar pentru care era foarte dotat. Zorro îşi întâlneşte un bun prieten care urma să ia în stăpânire (şi ne vom referi la acţiunea ultimului dintre filme, mai cunoscut spectatorilor). Noul Aragon, un stat, o „provincie", de sub stăpânirea Spaniei. Numele de acum al lui Zorro este Diego, iar al prietenului, Miguel. Diego jură să continue pe cel ucis sub ochii lui de un grup trimis de colonelul Huerta, ale cărui intenţii de a pune stăpânire pe insulă sunt astfel trădate. Prezenţa în Noul Aragon a urmaşului la tron este acceptată de colonel, satisfăcut să descopere în Diego un târâie-brâu, un nepriceput, un netot. Diego este un personaj dublu. Pe ascuns el cercetează de aproape situaţia socială şi politică a insulei şi trece la acţiuni spectaculoase de restabilire a dreptăţii. Îi sunt prieteni un copil negru, un bufon şi câinele Assassino. Animalul cunoştea multe secrete; fusese de altfel nedespărţit de fostul guvernator a cărui viaţă se curmase în chip dubios. Zorro

Scanned with OKEN Scanner

al lui Alain Delon nu poate lăsa – ca şi în cazul celorlalţi interpreţi, deosebit de populari şi de celebri la vremea interpretării personajului – nevalorificate posibilităţile cascadoreşti specifice eroului. Zorro apare din senin, sărind din acoperiş în acoperiş, mânuind biciul, spada, folosind o panoplie bizară de arme şi o serie de trucuri de luptă cărora doar colonelul Huerta le-ar mai putea sta cât de cât împotrivă. Zorro îi ridiculizează pe soldaţi şi pe comandanţii acestora, între care grăsanul sergent Garcia, cunoscător al unei singure lovituri permise de corpolenţa sa caraghioasă. Zorro află în persoana Hortensiei o fiinţă delicată a cărei familie suferea din pricina samavolniciilor colonelului Huerta, domic să o aibă de soţie. Zorro o va elibera pe fată, aşa cum va ajuta la eliberarea celor întemniţaţi, alegând să lupte direct cu Huerta, pe care îl va învinge la capătul unor acţiuni spectaculoase, creatoare de suspens. S-a spus pe drept că Zorro este un justiţiar din seria celor mai populari şi mai apreciaţi aduşi pe marele ecran. Comparat cu Judex al lui Louis Feuillade, prin consecvenţa operei sale de restaurare a adevărului şi a dreptăţii, el se deosebeşte de acesta – a cărui energie benefică se declanşa în spaţii de regulă închise şi întunecate, în subterane, tuneluri etc. – prin deschiderea către spaţiul vast al întinderilor nesfârşite. „Invizibilitatea" sa era o caracteristică proprie personajelor menite a înspăimânta. Odată apărut, cu mantia neagră, cu ochii acoperiţi de o mască neagră, ca şi pălăria mare, Zorro se făcea repede îndrăgit de mulţime, aducând spaima de moarte pentru oamenii asupririi.

Un tip de personaj a cărui prezenţă era menită să aducă popularitate unor interpreţi la rândul lor deosebit de populari, iar unii foarte dotaţi pentru genul acestui eroism aparent de paradă. Caracterul **dublu** al personajului, care ca guvernator juca o comedie a neputinţei şi nepriceperii, iar ca om hotărât să instituie în ţara sa ordinea, dreptatea şi simţul datoriei devenea principalul factor dinamizator, restaurator al atmosferei

Scanned with OKEN Scanner

de inechitate tiranică instituită de armată. Zorro este un personaj de o factură modernă. Nu mai puţin, de asemenea, prin formula narativă ce îl aduce în cadru spre a-l retrage atunci când lucrurile intră în normal.

Zorro apare, aşadar, în trei ipostaze actoriceşti dintre cele mai populare, stilul interpreţilor imprimându-se în maniera de a statua dramaturgic şi vizual un justiţiar de la începutul secolului al XIX-lea. Pentru Douglas Fairbanks stilul acrobatic apare drept cel mai potrivit, în vreme ce la Tyrone Power aerul de farseur şi de filfizon conving graţie elementelor de mondenitate tipic americană, aşa cum în coproducţia franco-italiană unde joacă Alain Delon turnura aventuroasă, rocambolescă se situează la antipod cu nimicnicia trucată a unui târâie-brâu. De altminteri, diferenţierile pot fi stabilite în amândouă manifestările personajului: pe de o parte ca un anonim desconsiderat, neputincios în faţa samavolniciilor şi a intrigii politice; pe de alta, ca om de acţiune energică şi conspirativă în serviciul unei cauze în cele din urmă onorate. Eroul lui Power se produce avântat, excelând într-o secvenţă de capă şi spadă al cărei final pecetluieşte un deznodământ: de îndată de pe scena politică a Californiei va fi înlăturat căpitanul obtuz şi tiranic, aflat în umbra unui conducător de paie. Zorro se va căsători cu frumoasa Lolita şi va pleca într-o călătorie de nuntă, după ce la Los Angeles locul tiranicului spaniol îl va lua un american cu vederi democratice. Consensul mulţimii devine hotărâtor şi simptomatic. Dacă filmul lui Fairbanks apărea pe piaţă în anul când se aniversau şapte decenii de la intrarea Californiei în geografia Statelor Unite, Mamoulian semnează **remake**-ul său la 1940, deci douăzeci de ani mai târziu, într-un moment cu aceeaşi semnificaţie politică. Cele două interpretări ale personajului nu pot fi, la rândul lor, „interpretate" în afara culorii propagandistice. Spectacolul de circ la Douglas, cu performanţele săriturilor sale şi subtilităţile de comportament ale lui Power trimit către o rezolvare în numele democraţiei. La Delon personajul îşi

Scanned with OKEN Scanner

demonstrează vigoarea sub semnul prieteniei şi al dragostei şi, nu mai puţin, al dreptăţii, al cărei „cavaler" devine, în contaminare cu o viziune umoristică, parodică, ceva mai liberă faţă de constrângerile extrafilmice. Nu-i mai puţin adevărat că fiecare versiune căuta să răspundă gustului, evoluat, schimbat de la epocă la epocă, al unui public bucuros să adere la acţiunile justiţiare ale eroului foarte înzestrat, capabil de victorii.

LUCIDITATEA ÎMPOTRIVA MONSTRULUI

ERIC MASTERMAN

METROPOLIS, (**Metropolis** 1926, Germania, regia Fritz **Lang**, interpretează **Alfred Abel**. Deşi este fiul unui potentat, stăpânul absolut al cetăţii Metropolis, un oraş imaginar, prevăzut pentru secolul al XXI-lea, **Eric Masterman** este născut spre a observa adevărul şi a reabilita pe nedreptăţiţi. Trăind, din ordinul tatălui lui, industriaşul omnipotent John Masterman, într-o totală ignoranţă în privinţa felului cum se agoniseşte averea familiei, şi a luxului din grădina plăcerilor, unde-şi duce existenţa zilnică, Eric ia pe neaşteptate cunoştinţă de o altă realitate. El vede faţa ascunsă a giganticului oraş, observând-o mai întâi pe aceea sortită să-i devină în cele din urmă iubită şi soţie, pe Maria, un fel de educatoare a copiilor muncitorilor, aflaţi într-una din hrubele părţii subpământene a cetăţii. Eric ia pentru prima dată notă de o realitate cruntă: aceea a vieţii muncitorilor din sala maşinilor, vlăgulţi de un ritm infernal şi absurd, de muncă grea. Vorbeşte tatălui, dar nu este înţeles. Atunci alege să lucreze el însuşi alături de muncitori, spre a fi în felul acesta mai aproape de fata de care s-a îndrăgostit. Maria predică supunere activă, ca un Crist bine intenţionat. Între timp însă

Scanned with OKEN Scanner

Eric suportă concurenţa malefică a unei „Eve viitoare", căreia i se dăduse chipul Mariei de către un savant aflat în slujba Satanei, slujbaş însă al tatălui lui Eric, interesat de productivitate şi de eficienţă. Eric este primul care observă secretul celor întâmplate înţelegând că Maria-robot nu este adevărata Marie, de vreme ce îndeamnă la distrugere, la violenţă şi crime. Eric face totul să deconspire maşinaţiunile dar mai ales s-o recupereze pe iubita lui căreia i se datorează salvarea copiilor muncitorilor de la înec. Personajul este un naiv ce se maturizează prin dragoste, dar mai ales datorită obstacolelor ce le trece în drumul lui către fiinţa iubită, ce i se arată, de la un moment dat, sub o înfăţişare recognoscibilă, însă comportându-se de neînţeles şi de neacceptat pentru el şi pentru muncitorii în favoarea cărora el acţionează. Adevărata Maria este salvată şi apărată de furia dezlănţuită. Învingându-l pe Rotwang, monstrul ce crease un monstru într-o Marie falsă, inumană, Eric aduce liniştea în Metropolis şi totodată înţelegerea, „naivă", între Patron şi muncitori.

UN SUPRASOLDAT

CEAPAEV

CEAPAEV, (**Ceapaev**, U.R.S.S., 1934, regia Serghei şi Gheorghi **Vasiliev**, interpretează **Boris Babocikin**). Filmul se inspiră dintr-un roman având, la rândul lui, drept model un personaj real devenit erou cvasilegendar în timpul războiului civil. **Ceapaev** are statura unui suprasoldat dacă e să apreciem marile lui calităţi militare, de comandant şi de specialist al luptelor cu mitraliere. În egală măsură el este şi un om extraordinar ştiind să se apropie de tovarăşii de luptă, să-i îmbărbăteze, să le dea încredere. În rândul albilor numele lui este foarte cunoscut şi temut. În totul el reprezintă imaginea exacerbării propagandistice. Aliaţii pun chiar un premiu pe capul acestuia, având în vedere că Guriev, localitatea cu

Scanned with OKEN Scanner

împrejurimile unde s-au instalat roşii, ascunde zăcăminte de petrol. Când apare cu căciula lui de blană, trasă pe ceafă, cu mustaţă şi biciuşcă, Ceapaev are alura unui învingător sigur. În trăsura rapidă pe care a instalat mitraliera trece măturând liniile inamice, făcând adevărate ravagii. Prototipul demagogic al soldatului sovietic. Este un neînfricat şi un orgolios până la punctul în care, întrebat de Petka, un tânăr soldat, dacă ar putea comanda o întreagă armată el răspunde afirmativ cu condiţia să mai studieze ceva, iar dacă ar fi să comande întregului glob, Ceapaev, fără a se da numaidecât în lături de la o asemenea grea misiune, utopică, dar râvnită (deşi rămasă la stadiul de dialog între soldaţi plictisindu-se) n-ar face-o din cauză că nu cunoaşte destule limbi străine ca să se poată înţelege. Când comandantul unui escadron trebuie înlăturat, deşi declanşarea luptei este foarte aproape, Ceapaev intervine făcând ordine în rândul celor răsculaţi, ademeniţi de elemente duşmănoase; astfel reuşeşte să readucă pe câmpul de luptă grupul cavaleriştilor. Apariţia lor este întâmpinată cu urale de speranţă şi mare bucurie de ceilalţi partizani. Deşi foarte sever, Ceapaev ştie să aprecieze oamenii, el însuşi foarte iubit de soldaţi, după cum ne dăm seama în secvenţa finală, când, rănit, e înconjurat de ai săi, fie şi fără succes, gloanţele ajungându-l în apă, în vremea cât înoată către malul stâng al râului.

TEMERAR ÎN VESTUL SĂLBATIC

BUFFALO BILL CODY

AVANGARDA EROICĂ (**The Plainsman**, S.U.A., 1937, regia Cecil B. **DeMille**, interpretează **James Ellison**). Cel care îşi luase numele de la bizonii omorâţi, în jur de cinci mii, **Buffalo**, este un personaj legendar al Vestului, de care se leagă nenumărate pagini glorioase ale colonizării. Filmul lui DeMille realizează un portret al personajului, văzut în tandem

Scanned with OKEN Scanner

cu Wild Bill Hickok, şi într-o complementaritate firească. Bill este un foarte disciplinat căpitan, ascultător prompt al ordinelor generalului Custer, în vreme ce Hickok e mai recalcitrant la chemările superiorului militar. Spirit independent, acesta, deşi respectă prieteniile şi face totul pentru a le păstra, nu se predă nici măcar atunci când chiar Bill vine să-i comunice vestea. Temerarul as al luptelor împotriva indienilor şi-a găsit o nevastă şi e pregătit să treacă la o viaţă domestică. Deşi Lu, soţia lui, îl imploră să nu plece iarăşi la luptă, Buffalo nu-i poate da ascultare. Când Hickok îi va aduce vestea că este tată, se bucură ca un copil, din toată inima. Expansiv, energic, ataşant, personajul jucat de James Ellison e mai puţin misterios şi „încifrat" decât Hickok al lui Gary Cooper, căruia autorii i-au oferit şi o poveste sentimentală mai picantă, plină de o tensiune spectaculoasă. Este plauzibilă construirea unui conflict interior, între sentimentul datoriei şi pasiunea declanşată pentru tânăra lui soţie, alături de care începe să guste plăcerile vieţii conjugale. Faţă de singuraticul Hickok, Buffalo are unele ezitări, vag marcat de noua lui ipostază de familist. Are mare încredere în prietenul lui şi deplânge soarta tragică a acestuia atunci când, cu câteva clipe mai devreme, moare, făcându-şi exemplar datoria în aşteptarea escortei militare ce urma să preia deţinuţii capturaţi din rândul traficanţilor de arme. Bill cere părerea unui superior militar în legătură cu pedeapsa ce l-ar putea aştepta pe Hickok, deoarece nu voise să se predea guvernului până ce nu face dreptate în problema traficului, de fapt, până ce nu-l ucide pe principalul vinovat. Bill reprezintă imaginea însufleţitoare a unui cowboy capabil de gesturi disciplinate, receptiv la glasul nou al vieţii în siguranţă şi în liniştea căminului. Filmul evocă un crâmpei din viaţa bogată în evenimente a legendarului Buffalo.

Scanned with OKEN Scanner

GESTURILE FRUMOASE ALE UNUI GENEROS

BEAU GESTE

BEAU GESTE (**Beau geste**, S.U.A., 1939, regia William **Wellman**, interpretează **Gary Cooper**). Un tip foarte în maniera actorului de a interpreta, cu eleganţă şi discreţie, fără risipă de energie şi de mijloace, adică un „frate" capabil de sacrificiu, un rege Arthur ale cărui jocuri din copilărie îşi află aici transpoziţia în planul maturităţii. Demn, capabil de sacrificiu, pregătit să moară ca o personificare a unui „Beau geste" absolut, tânărul impresionează prin voinţă şi nu mai puţin prin curajul său nespectaculos. Când moare ca soldat al „Legiunii străine", prietenii şi fraţii lui îi rezervă ceremonia mult iubită: un „câine" la picioare şi o scufundare a vaporului în flăcări. Toate acestea se întâmplă în fortul unde se dă lupta împotriva unui atac repetat al cuaregilor, în deşertul spectaculos ce el însuşi ar putea fi un personaj. Prin asemenea eroi, orice diamant, chiar şi cel în film numit „apa albastră", poate fi recuperat din mâini răuvoitoare. Personajul este urmărit de regizor din copilărie – cu jocurile agreabile şi „războinice" ale vârstei – până la moartea eroică din deşert. Un bărbat a cărui prezenţă aduce linişte protectoare în preajmă.

COWBOY-UL

RINGO KID

DILIGENŢA (**Stagecoach**, S.U.A., 1939, regia John **Ford**, interpretează **John Wayne**). Capodoperă a genului, **Diligenţa** radiografiază în spaţiul itinerant al unei călătorii prin Noul Mexic câteva caractere şi reliefează cu pregnanţă comportamente în contextul unor acţiuni periculoase. Cowboy-ul evadat, **Ringo Kid**, nume de rezonanţă în ţinut, întâlneşte

Scanned with OKEN Scanner

diligenţa şi i se alătură, predându-se de fapt, conştient de necesitatea unei solidarităţi în faţa primejdiei reprezentate de apaşii conduşi de sângerosul Geronimo. Personajul se îndreaptă spre Lordsburg cu gândul de a face dreptate şi de a pedepsi pe aceia care distrugându-i familia l-au aruncat în închisoare. În drumul acesta încărcat de semnificaţii esenţiale pentru tânărul Ringo el întâlneşte oameni de tot felul dar în primul rând descoperă fiinţa de care se va hotărî să-şi lege viaţa. Mereu invocata aspiraţie spre tihnă şi fericire a cowboy-ului clasic apare aici sub forma voinţei de a întemeia o familie alături de o femeie ce trece în ochii celorlalţi, îndeosebi ai doamnelor puritane, drept o persoană indezirabilă, dezonorantă pentru lumea din preajma ei., Cu experienţa lui de viaţă şi cu priceperea la oameni, Ringo intuieşte delicateţea şi curăţenia sufletească la o femeie deocheată, cu nimic însă mai prejos decât celelalte doamne, atât de arogante şi de infatuate în relaţiile lor cu Dallas. Ringo este mai ales un desăvârşit pistolar. Virtuozitatea şi-o demonstrează însă în numele binelui şi al dreptăţii. Curajul lui este hotărâtor întru salvarea diligenţei de prelungitul atac al apaşilor. Momente de lirism şi de trecătoare descumpănire vin să îmbrace în firesc un comportament altminteri dârz şi consecvent. Deşi ar fi putut evada iarăşi, Ringo nu o face. Intenţia lui este de a răzbuna moartea părinţilor şi anii pe nedrept petrecuţi în detenţiune. La saloon-ul din Lordsburg vestea apariţiei lui în localitate creează panică printre localnici. Vinovaţii sunt paralizaţi de ideea unui duel iminent. Ringo învinge pentru că prin el ies victorioase cinstea şi dreptatea, dar, firește, şi pentru că e mai priceput în mânuirea armelor. Bravura militară şi condiţia morală se întâlnesc în unul şi acelaşi luminos personaj de western clasic.

Scanned with OKEN Scanner

ROMANTIC, DEZINVOLT, EFICIENT

THORPE

CORSARUL (**The Sea Hawk**, S.U.A., 1940, regia Michael **Curtiz**, interpretează **Errol Flynn**). Interpret al căpitanului Blood (1934) şi al lui Robin Hood (1937), în filme purtând semnătura aceluiaşi Michael Curtiz, **Errol Flynn** a fost adesea comparat cu Douglas Fairbanks, desigur pentru dezinvoltura romantică a personajelor sale şi, de aşteptat, pentru stilul acrobatic născut din experienţa unei vieţi ea însăşi aventuroasă, actorul schimbând mai multe meserii, între care şi aceea de marinar. Căpitanul Geoffrey Thorpe din **Corsarul** este genul de personaj substanţial ce-i poate oferi variaţiuni şi subtilităţi de ton pe unul şi acelaşi diapazon, specific eroului avântat, plin de iniţiativă, demn de adeziune totală şi de sacrificiu impresionant. Nu degeaba Thorpe vâră spaima în oamenii regelui Filip al Franţei şi, asemenea, cucereşte simpatia reginei Elisabeta a Angliei, ţara sa, pentru care e gata a-şi da şi viaţa şi averea. Cum la chemarea unui ministru vândut Spaniei Thorpe are curajul, ingenios, de a întârzia, el trebuie să suporte pedeapsa din partea reginei, care, stofă de mare diplomat, femeie inteligentă, bună cunoscătoare a psihologiei supuşilor ei, ca şi a duşmanilor în film reprezentaţi de ambasadorul Spaniei, îl ia de-o parte spre a-l dojeni dar de fapt pentru a-i da dezlegare în vederea unei acţiuni curajoase pe cont propriu. Thorpe e bărbatul frumos de care femeile se pot îndrăgosti fulgerător, precum i se întâmplă nepoatei ambasadorului spaniol, Maria Alvarez, la început contrariată de comportarea curajoasă a tânărului „pirat", ca apoi inima ei să se aprindă pentru totdeauna, şi să tremure când, departe, închis la galere, în hrubele unei corăbii, iubitul ei era ca şi mort. Scena reîntâlnirii celor doi, a revenirii din moarte a căpitanului Thorpe, e una din cele mai emoţionante din genul filmelor de aventuri. Pe un asemenea bărbat nu-i de mirare a-l îndrăgi chiar regina, deşi ei nu-

Scanned with OKEN Scanner

i este dat să aibă altă slăbiciune decât patria ce o cârmuieşte. Thorpe intuieşte câtă simpatie revarsă regina peste faptele sale, şi riscă a o anunţa la timp de apropiatul război cu „armada" regelui Filip. Gesturi largi, cavalereşti, o atitudine de neînfricat, galant de înaltă clasă diplomatică, bărbat cu care să treci dincolo de moarte, acesta este Geoffrey Thorpe.

DE DRAGUL CLEMENTINEI

WYATT EARP

DRAGA MEA CLEMENTINA (**My darling Clementine**, S.U.A., 1946, regia John **Ford**, interpretează **Henry Fonda**). Personaj tipic pentru cowboy-ul justiţiar. Are o experienţă de şerif, post pe care l-a părăsit în favoarea negoţului cu vite. Structura lui morală inflexibilă îl face nu doar simpatic oamenilor ci şi foarte necesar. În oraşul în care se opreşte pentru o noapte, spre a petrece şi a se odihni, împreună cu cei doi fraţi ai săi (de fapt mezinul, James, rămâne de pază la vite), va întârzia ca să facă dreptate – în realitate pentru a-şi face dreptate, cum se precizează – dar şi pentru a se îndrăgosti. Două evenimente importante în evoluţia personajului. Primul ţine de factura epică a westernului. Furându-li-se vitele, fraţii se fixează în acest teritoriu al vestului sălbatic ca să-şi poată repera adversarul şi să-i vină de hac. Dacă refuzase cu numai câteva clipe mai devreme postul de şerif bine plătit, iată-l pe **Wyatt** hotărât să primească, de îndată ce i se fură vitele iar fratele mai mic va fi găsit mort, legat de cal, în noaptea ploioasă. Până la a da bătălia tipică pentru orice final de western clasic, Earp trece prin mai multe etape sentimentale ale existenţei sale. De fapt, printr-unul şi acelaşi proces de cunoaştere de sine, însemnând o probă de respect, răbdare, sinceritate, fair-play. Se împrieteneşte aici cu Doc, de profesie medic, însă dedat băuturii, alegând să trăiască în ambianţa vestului, pregătit să ucidă cu uşurinţă pe oricine i-ar sta în

Scanned with OKEN Scanner

cale. Doctorul Halliday este un bărbat frumos şi se bucură de succes la femei. Wyatt îi câştigă prietenia, mai mult, pare a învăţa ceva de la acesta, în felul de a se purta, de a se îmbrăca, de a reacţiona, deşi, în ansamblu, Earp este cel care influenţează în bine viaţa lui Doc. Când au de dat lupta decisivă, Doc va fi alături şi va muri lăsându-i lui Wyatt pe Cleme (Clementina), fata frumoasă venită tocmai aici spre a fi refuzată de omul iubit care ştia, la rându-i, că zilele îi sunt numărate şi că boala lui de plămâni îl va curăţa. Wyatt este figura placidă a unui justiţiar despre care nu s-ar putea spune că îşi exhibă funcţia. Prezenţa lui este cerută de întâmplări, de realităţile dure şi de nedreptatea şi laşitatea care domnesc. Odată restabilit echilibrul aşezării, Wyatt îşi reia îndeletnicirea. Se întoarce la tatăl lor spre a-l informa de cele petrecute dar asigurând-o pe Clementina că va reveni şi că o va căuta în oraşul unde ea a hotărât să rămână până la sfârşitul vieţii.

REPREZENTAŢIE DE SPADASIN

FANFAN LA TULIPE

FANFAN LA TULIPE (**Fanfan la Tulipe,** Franţa, 1952, regia Christian **Jaque**, interpretează **Gérard Philipe**). Cu zâmbetul lui cam în doi peri, cu o privire de om ameţit, stăpânindu-şi o euforie bizară, intersectată de acidul obrăznicie de fante atotputernic, **Fanfan la Tulipe** nu se teme de nimeni, vreau să spun nici de Regele-Soare, nici de avansurile acestuia la trupul neîntinat al Adélinei, şi nici măcar de propria temeritate, semănată în câmpul de bătaie ca pe un ogor de glorii ispăşitoare. Cum să nu ierţi îndrăzneala de a o iubi pe frumoasa, nurlia, curajoasa şi implacabila Adèline, oricât de rege ai fi şi oricât de mult te-ar durea să ştii că ai primit o palmă, apreciată şi aprobată înadins de Madamme de Pompadour, când alesul ei este un viteaz fără seamăn (chiar

Scanned with OKEN Scanner

dacă războiul se poartă mai degrabă în notă galantă cu un stăpân rafinat dedat la plăceri distilate). Regele va aproba căsătoria şi-l va ridica în slăvi pe cel mai adineauri urcat în ştreang, de unde, să nu uităm, Ludovic XV l-a lăsat să cadă cu creanga anume tăiată spre a-l salva pe Fanfan: urmarea intervenţiei numitei Adèline (Gina Lolobrigida). Trufaşul şi în cele din urmă nătângul urmăritor al lui Fanfan, credinciosul prim-valet Lebel, se face de râs în încercarea de a-l opri pe viteaz să o răpească pe adorata regelui. Fanfan e prea bun spadasin, sare mai bine decât toţi cascadorii lumii prin mica fereastră a mănăstirii tocmai în şaua calului care stă s-o pornească la fugă. Fanfan cucereşte un război, fără nici o exagerare, afară de aceea îngăduită de genul ca atare al unui asemenea film de operetă, deci aproape cât a-i bate din palme ori, fiind ceva mai aproape de adevăr, cât a-i număra până la trei. Face harcea-parcea liniile inamicului, îl „invită" la debandadă şi totul reuşeşte la acest brav amorezat de Adèline, după cum stă scris în reţetă şi, nu în ultimul rând, după cum atât de bine se potriveşte unei interpretări lejere, haiducești, sortită victoriei şi scăldată în umor tandru şi într-o galanterie de bal la curtea unui rege cu „stil". Recunoaştem, desigur, şi stilul unui actor mobil, vioi, ataşant, repede simpatizat de un public numeros, un actor care dă o reprezentaţie de spadasin. Să fi pierdut-o pe iubita lui Adèline ar fi fost de tot nedrept. Regele-Soare o recunoaşte cel dintâi, fie şi abia în finalul poveştii.

CU CONŞTIINŢA SLĂBICIUNILOR OMENEŞTI

KAMBEI

CEI ŞAPTE SAMURAI (**Schichinin no samurai**, Japonia, 1954, regia Akira **Kurosawa**, interpretează **Takashi Shimura**). Este un înţelept cu sabie şi poate un norocos, cum o recunoaşte de câteva ori, cu deosebire în

Scanned with OKEN Scanner

finalul filmului, când – pentru a câta oară? – a scăpat iarăşi cu viaţă. Cei patru ţărani care au pornit în căutarea samurailor dispuşi să vină în ajutorul satului lor, pentru a-l scăpa de atacurile jefuitoare ale bandiţilor, îl cunosc pe Kambei într-o probă de remarcabilă dexteritate militară şi diplomatică. Deghizat în preot, samuraiul se apropie de hambar ducând o farfurioară cu orez. Hoţul, din mâinile căruia el trebuie să smulgă acum copilul, urlă isteric însă Kambei are destulă pricepere şi răbdarea necesară de a-i adormi bănuielile. Acest examen, trecut strălucit, îl umple pe Kambei de admiraţia celor de faţă, îndeosebi a lui Kukichiyo, şi a ţăranilor uimiţi de ceea ce văd. Fapta excepţională a lui Kambei – care se consideră un ronin, un soldat ca oricare altul, ceea ce îl dezarmează pe tânărul Katsushiro, domic a-i deveni discipol – grăbeşte hotărârea ţăranilor de a i se adresa. Trei mese pe zi şi plăcerea de a lupta înseamnă foarte puţin pentru un samurai. Dincolo de această situaţie Kambei are conştiinţa propriilor limite, a slăbiciunii omeneşti datorate oboselii şi bătrâneţii. Înţelegând sacrificiul ţăranilor care mănâncă mei pentru a putea da ceea ce au mai bun, adică orezul, luptătorilor pentru cauza lor, Kambei trece la întocmirea grupului de şapte (câţi aveau posibilitatea sătenii să-i ţină cu mâncare). Începe partea foarte frumoasă a filmului, comentată muzical de „tema samurailor" şi desfăşurată vizual într-o serie de voleuri, de ştergeri ale imaginii de la dreapta spre stânga, uneori şi în sens invers, spre a „marca" fiecare „episod de verificare" a celor care vin să se înscrie. Încetul cu încetul, Kambei devine generalul epopeii de salvare a satului de ameninţarea distrugătoare a grupului de bandiţi. Prezenţa lui este aceea a unui **pater familias**, privind cu îngăduinţă, cu tact, cu răbdare ori, dimpotrivă, admonestând atunci când indicaţiile militare nu sunt întocmai respectate. La sfârşit, supravieţuind împreună cu Shichiroji, un alt samurai, ştie că nu ei ci ţăranii sunt în realitate cei care au câştigat. Ceea ce urmează, melopeea plantatorilor, întăreşte această convingere.

Scanned with OKEN Scanner

UN BOEM PEDEPSEŞTE ŞARLATANIA SENTIMENTALĂ

JUJU

PORTE DES LILAS (**Porte de Lilas**, Franţa, 1957, regia René **Clair**, interpretează **Pierre Brasseur**). Umorul şi poezia, în discreţia lor populistă, specifică lui René Clair, împrumută în **Porte des Lilas** o expresie dramatică, nedezvoltată ca atare. Un personaj debutează prin a ne încânta cu lenea lui cvasiboemă, fie şi admiţând, şi luând ca atare, prietenia cu Artistul, ghitarist însingurat şi, se pare, îndrăgostit, ca şi **Juju** de altfel, de una şi aceeaşi fată, Maria, fiica unui cârciumar din cartier. Juju are o mamă bătrână, care încă munceşte, şi o soră, croitoreasă, iar reputaţia lui în familie e definitiv compromisă. Când vine acasă e mereu târziu, iar din cauza beţiei se trezeşte la ore la care lumea munceşte demult, aşa încât singurul drum ştiut e tot acela al cârciumii. Când nu are bani, şi de obicei nu are, încearcă, printr-o stratagemă în parte acceptată de cârciumar, să tragă pe furiş câte o gură de băutură ori să şterpelească, dacă e mai norocos, sticla. Acesta este Juju, un pierde-vară nimănui folositor. Deşi nu a mâncat în viaţa lui pateu de ficat, şansa i se iveşte cu ocazia unei razii când vără într-o sacoşă mai multe conserve. Băcanul se va plânge în legătură cu furtul, aşa încât nu are norocul de a gusta din acestea, după cum nu se va putea bucura niciodată de iubirea Mariei pentru care e gata să facă orice. Până înţelege, desigur cam târziu (cum se întâmplă, şi nu doar în filme), că fata iubea pe altcineva şi că de el se folosea în sprijinul întâlnirilor clandestine. Coincidenţa are adesea un rol important în filmele de coloratură sentimentală, şi în universul psihologic al realismului poetic, unde poate fi situat şi acest ultim titlu important din filmografia regizorului. Coincidenţa face aşadar ca un criminal să nimerească în locuinţa pe care Juju o împărţea cu Artistul.

Scanned with OKEN Scanner

Lui Juju i se rupe inima de soarta bietului om, un Don Juan cu gustul prea pronunţat al aventurii, convins că „toate femeile sunt stricate". Juju nu acceptă ca Maria să fie considerată ca toate celelalte. De fapt, Maria chiar este o fiinţă angelică, însă cam naivă, plictisită de viaţa de la cârciumă şi repede sedusă de alura de vântură-lume a lui Pierrot Barbier, cum se numeşte cel urmărit de poliţie şi ascuns cu grijă de Juju şi de Artist. Compasiunea lui Juju pentru Barbier este sinceră şi manifestarea acesteia ajunge la noi în cheie umoristică. Altruismul personajului nu se stinge, deşi putem semnala o oarecare „sincopare" a lui, din clipa când îşi dă seama că Maria se întâlnea tocmai cu criminalul urmărit. Trimis acasă, de fapt înapoi, la cârciumă de către fată, Juju îşi reia programul de beţiv trândav. Curând însă, cum lucrurile se precipită (paşaportul pentru călătoria lui Barbier în Brazilia este gata, şi plecarea acestuia se produce), tot Juju e cel care trebuie să rezolve o întâlnire între Maria şi Pierrot. Duce criminalului pachetul cu banii pregătiţi de Maria, împreună cu un bileţel, prin care fata îi confirma întâlnirea secretă la Marsilia, de unde urmau să plece împreună mai departe. Juju află de la Barbier de intenţia acestuia de a o abandona pe fată. Deodată devine alt om. Cu gândul la Maria, la ruşinea de înfruntat. Barbier încearcă să-l omoare, însă cel ucis va fi chiar el, Don Juanul fără inimă. Iată-l, aşadar, pe Juju în chip de justiţiar fără voie. Ca să înţelegem alchimia unui om singur, lipsit de orientare şi de scop în viaţă, până la a deveni, sub semnul dragostei, un individ conştient de răul ce s-ar abate asupra altora, trebuie să ne gândim nu doar la poetica cineastului, ci şi la stilul de interpretare al lui Pierre Brasseur. Naturaleţea generosului şi nonşalanţa de băiat mare gata la orice, pantomime de bună calitate, nuanţele de tristeţe şi participare la viaţa celuilalt, imprimate într-o mimică a tonurilor blânde, pigmentate cu umorul nostalgic al unui însingurat fugind de acasă la o vârstă târzie, sunt elemente reperabile în jocul actorului. Juju nu ar fi putut deveni ceea ce este fără valorificarea lor inteligentă.

Scanned with OKEN Scanner

UN MILITAR CU PRINCIPII MORALE

MAX

CĂRĂRILE GLORIEI (**Paths of Glory**, S.U.A., 1957, regia Stanley **Kubrik**, interpretează **Kirk Douglas**). Un ofiţer francez din primul război mondial pentru care realitatea tragică, inumană, nedreaptă a condamnării la moarte a doi soldaţi şi a unui caporal îi prilejuieşte luarea de atitudine împotriva comandantului, a unui general militarist, preocupat doar de cariera sa. Personajul intră în conflict cu generalul încă de la primele cadre, în timpul unei vizite a superiorului, dimineaţa, în tranşee. Colonelul **Max** este un ofiţer al câmpului de luptă, iar nu un funcţionar militar de la statul major. El cunoaşte foarte bine realitatea frontului şi se simte aproape de durerile, de neliniştile soldaţilor. De aceea are puterea morală de a lua apărarea condamnaţilor la moarte, acuzaţi în chip absurd de laşitate în timpul unui atac unde nu aveau nici o şansă de a cuceri poziţiile inamicului. Rezonabil şi drept, Max caută soluţiile raţionale în limitele unui regulament militar drastic fără a reuşi să-i salveze de la moarte pe cei trei. Imbatabil, colonelul încearcă un refugiu lăuntric şi, de la un moment dat, în ierarhia militară. Generalul de stat major căruia îi relatează despre comandantul său, care a ordonat să se tragă în propriile poziţii, va lua măsurile de rigoare voind totodată să-i întindă o cursă colonelului. Acesta însă nu doreşte gradul de general şi nici funcţia de comandant. Interesul lui este în primul rând unul de principiu, moral, superior, lucid. Interpretul colonelului Max, Kirk Douglas, este dea dreptul spectaculos în mersul său de panteră printre atâtea obstacole mortale ale câmpului de luptă ducând mereu înainte corpul de armată, tot mai împuţinat de la atac la atac şi, sub ochii spectatorului, de la salt înainte la un nou salt înainte. Secvenţa ieşirii la atac, a înaintării către poziţiile inamice, este într-adevăr de neuitat, demnă de a figura la loc de cinste în orice antologie cinematografică a războiului. În contra-

Scanned with OKEN Scanner

punct cu secvenţa aceasta trebuie citată o alta, situată la antipod, dar de un efect dramatic de profunzime: momentul dinaintea unui nou atac, atunci când soldaţi şi ofiţer plâng ascultând cântecul unei tinere germane. Max este alături sufletește de acești oameni simpli și minunaţi care peste câteva clipe vor pleca să moară.

PATRIOTISMUL ÎN SUTANĂ

ANTHONNY ANDERSEN

DISCIPOLUL DIAVOLULUI (**The Devil's Disciple**, Marea Britanie, 1959, regia Guy **Hamilton**, interpretează **Burt Lancaster**). În înfăţişarea austeră, de o sobrietate impusă şi de profesiunea sa de pastor, deci de slujitor al lui Dumnezeu, este greu să întrevedem în **Anthonny** (Tony, cum îl alintă Judith, soţia lui) pe viitorul căpitan al răzvrătiţilor împotriva ocupaţiei engleze. Caracterul său generos şi curajul extraordinar sunt relevate încă din secvenţa descinderii în tabăra englezilor când e hotărât să ridice trupul unui credincios din perimetrul parohiei sale, gata a fi arestat. Nu e de mirare că va accepta să ţină o slujbă normală, mult meritată de cel ucis prin spânzurare, şi care nu este altul decât tatăl lui Richard Dudgeon, „discipolul diavolului", opusul, măcar în aparenţă, al pastorului. Filmul fructifică această antinomie, între un om al bisericii şi unul al diavolului, amândoi animaţi de sentimente patriotice, şi amândoi oameni extraordinari. Caracterul dârz al personajului este probat în câteva situaţii ameţitoare. Inteligentul pastor intuieşte sentimentele soţiei lui pentru Richard. Având exerciţiul de oficiant al generozităţii va fi pregătit să renunţe pentru totdeauna la frumoasa lui nevastă, atrasă atât de evident de răzvrătitul Richard, seducătorul „discipol al diavolului". Interiorizat, de o excelentă rigoare a penitenţei psihice, răbdând într-o demnitate sobră, Anthonny îşi arată adevărata faţă după lungi ezitări, stârnit, fără îndoială,

Scanned with OKEN Scanner

de atitudinea dârză, aproape jignitoare pentru el a lui Richard, cel care acceptase să treacă drept pastorul acuzat de englezi şi în felul acesta să piară. Remuşcarea pare să-l nască pe adevăratul erou, sau poate gelozia, dacă nu, de fapt, ceva mai aproape de adevăr, caracterul său intransigent, puterea morală deosebită ce îi dictează să acţioneze reprimându-şi sentimente mărunte şi egoiste. Pastorul se transformă în erou în decursul unei secvenţe unde dă un veritabil recital de strategie militară şi de personalitate de luptător, cu aceasta relevându-şi vocaţia reală, într-o emoţionantă afinitate cu Richard, cel care se autodeclarase „discipolul diavolului". Fire voluntară, deşi mai puţin spectaculoasă, pastorul lui Burt Lancaster îşi recapătă echilibrul sufletesc. E destul să luăm seama la felul lui de a se manifesta în finalul filmului când – contaminat de atitudinea destinsă, curajoasă a lui Richard – face acestuia cu ochiul privitor la Judith, semn că i-a dispărut crisparea şi că a redevenit un om liber, semn că, de fapt, o merită iarăşi pe frumoasa lui soţie, ceea ce va şi omologa deznodământul. Tony o ridică strengăreşte în şa pe Judith şi pornesc în galop către noul lor destin, regăsit, în vreme ce Richard, ştiind mereu să piardă, acceptă invitaţia la masă a generalului englez, cumva încurajat şi de ocheadele promiţătoare ale tinerei lui însoţitoare. Burt Lancaster a jucat cele două feţe ale personajului în stilul său elegant, economicos, exprimând resorturile intime ale unei psihologii constrânse la o lungă claustrare ca, apoi, acelaşi să ni se prezinte în înfăţişarea unui om al faptelor de excepţie, al faptelor de arme. Cele două personaje se completează, fiind atât de asemănătoare în final, pe cât de deosebite puteau să ni se releve la începutul filmului. Spectatorul are uneori impresia că Richard şi Anthonny sunt jucaţi de unul şi acelaşi actor, asemănarea de fraţi gemeni fiind susţinută de una fiziono-mică între cei doi interpreţi. Nu cred să mă înşel văzând în insinuantul, mobilul, pusul pe farse Dudgeot o altă faţă a seriosului, „gomosului" pastor. Pe amândoi îi uneşte dintru

Scanned with OKEN Scanner

început vocaţia unui apostolat în spaţiul poporului lor, dedicându-se sentimentului patriotic într-o disciplină tutelară, fie că facem cunoştinţăă cu aceştia ca discipoli ai lui Dumnezeu, fie ai Satanei. Personaj complex şi imprevizibil, Andersen obţine simpatia generală învingându-se întâi şi întâi pe sine. Dând la o parte masca ecleziastă, tânărul îşi recapătă libertatea.

MAI MULŢI ACTORI PENTRU UN DETECTIV CELEBRU

MAIGRET

MAIGRET ŞI AFACEREA SAINT–FIACRE (**Maigret et l'affaire Saint-Fiacre,** Franţa-Italia, 1959, regia Jean **Delannoy** interpretează **Jean Gabin**). Cu aparenţa bonomă a unui sexagenar ce-şi poartă anevoios silueta butucănoasă, **Jules Maigret** este un antisentimental. I-o cere profesiunea de comisar – nu doar rigorile impuse de textul lui Georges Simenon, ecranizat cu acribie de regizor – şi cam mulţii suspecţi de la castelul Saint-Fiacre. „Amfitrioana" şi-l aminteşte copil, iar băiatul de şaisprezece ani poartă cu sine fotografia tinerei contese abia căsătorite. E limpede că doamna contesă a iubit aventura şi că i-au plăcut tinereii de care s-a cam înconjurat după moartea soţului ei, contele, însă lui Maigret toate acestea nu-i spun încă nimic. Cu timpul el face lumină în păienjenişul de la castel. Cupiditatea e primul suspect, la secretari şi la arendaş, iar ca să ajungă la funcţionarul de la bancă, tinerel, ce-i pusese pe jar inima bătrânei doamne, Maigret face demonstraţia profesiunii sale şi a felului lui de a fi vulpoi bătrân. Nu-l poate duce nimeni cu una cu două, în ciuda aerelor absente şi a unei încetineli de tot înşelătoare. Umorul personajului e când şi când prezent, dar fără exhibări. Apare într-un gest, într-o replică, într-o privire anume. Decelează probele şi scoate în relief vinovăţia

Scanned with OKEN Scanner

pe diversele ei trepte şi în faze abil relevate: a fiului risipitor (căruia îi răspunde că şi-a găsit, în fine, hainele, împrumutate de la tată, şi locul potrivit, primind condoleanţe şi salutul de rămas bun de la „arhivarul" Maigret); a secretarilor şi misiţilor ce se împingeau cu grăbire, şi lăcomie, la punga şi mai puţin la inima contesei ameninţate de ultimatumurile fiului ahtiat după parale. Maigret este punctul de echilibru în această lume în prăbuşire. ar fi vrut să salveze viaţa doamnei, dar prea multe imprevizibilităţi. De unde să bănuiască apariţia morţii chiar din pricina unui text cules cu verzale (ce anunţa sinuciderea fiului contesei), însă aşezat anume între paginile unei Biblii? Reface traiectul găsind cauza şi autorul crimei, deşi nimeni nu ucisese direct. Boala de inimă a fost speculată de criminal, de ultimul, fiindcă vinovăţia se împarte, cum arătam, şi Maigret prezintă imaginea ei pentru fiecare din cei pripăşiţi la castel. Un om blând, acest Maigret, energic la nevoie sub înfăţişarea de învăţător de ţară. Am spus blând deşi există şi un film **Maigret se înfurie** (1963), în regia lui Gilles Grangier.

Deşi interpretarea lui Gabin ar putea fi considerată de cea mai înaltă calitate, ea nu este totuşi singura. Maigret a cunoscut şi pe ecran o glorie comparabilă cu faima personajului literar. Celebrul detectiv a fost reînviat cinematografic adesea cu real succes. Au jucat Maigret, printre alţii: sovieticul Boris Tenin, americanul Charles Loughton, italianul Ginov Cervi, germanul Heinz Ruhmann, japonezul Kurita Arkawa. Timp de 23 de ani Jean Richard a interpretat un Maigret într-un lung serial de televiziune. Destinul personajului este fără îndoială de excepţie şi e de aşteptat ca viaţa lui pe marele şi micul ecran să cunoască noi versiuni şi posibile remake-uri, multă vreme după plecarea din lume a creatorului lui Maigret, Georges Simenon, scriitorul belgian prin origine şi francez prin adopţiune, decedat în 1989, la vârsta de 86 de ani.

Scanned with OKEN Scanner

CU EL MOARE SPERANŢA

NISHI (ITAGURA)

ESCROCII DORM ÎN PACE (**Warui yatsu yoku nemu ru**, Japonia, 1960, regia Akira **Kurosawa**, interpretează **Toshiro Mifune**). Sentimentul cinstei şi dreptăţii, vocaţia justiţiară, proprie filmelor lui Kurosawa, răzbat şi în **Escrocii dorm în pace**. Un singur personaj, **Nishi**, căruia i se asociază grupul ziariştilor şi un prieten apropiat, doreşte să deconspire un mecanism al fraudei şi crimei. Încercarea lui însă e puternic marcată de ura fiului care şi-a pierdut tatăl, un funcţionar al companiei aruncat (sacrificat, deci, din interese de grup) de la etajul al şaptelea al clădirii guvernamentale. Nishi – care este un copil din tinereţea tatălui lui, un copil despre care detectivii plătiţi de şeful clanului nu au reuşit să afle nimic – intră în serviciul companiei de construcţii remarcându-se prin calităţile sale de excepţional funcţionar, ca secretar al şefului. Filmul începe cu nunta lui Nishi şi a Yoshimei, fiica şefului lui, principalul vinovat de moartea tatălui. O vreme pluteşte misterul asupra acestui eveniment. Înclinăm să credem că un interes meschin l-a mânat pe ginerele chipeş să ia de nevastă o infirmă. Mecanismul hamletian al dramei se declanşează în manieră shakespeareană (contaminare firească la Kurosawa, regizor atât de preocupat de marile tragedii ale existenţei) într-un ceremonial grandios. În spaţiul menţionat Nishi începe deja să-şi detecteze clienţii, să-şi caute primele piste, primii suspecţi. În afară de tortul miresei mai este comandat, încă nu se ştie de cine, dar spectatorul va afla că Nishi a făcut-o – un tort reprezentând clădirea guvernamentală, un tort bizar, având în dreptul unei ferestre de la etajul al şaptelea un trandafir. Panica este argumentată de această „înscenare": în timpul nunţii poliţia operează câteva arestări. Nishi foloseşte şi această întâmplare, colaborând indirect cu poliţia, asemenea unui detectiv particular foarte priceput. Îi stă oarecum la îndemână să construiască o serie de „momente" tari,

Scanned with OKEN Scanner

derutante, în calitatea lui de ginere şi totodată de secretar al şefului. Din când în când Nishi priveşte o fotografie reprezentând imaginea tatălui căzut în stradă, mort, plin de sânge. Nu o vedem, doar ni se descrie, şi citim ura pe chipul tânăr dar mereu trist al lui Nishi. Descoperim în el, încetul cu încetul, un om cinstit, hotărât să distrugă răul cu rău, convins că nu poate proceda decât aşa. Cel mai mult regretă însă chinul pricinuit candidei Yoshima, care îl iubeşte cu adevărat şi de care el însuşi se simte tot mai atras. Din păcate îi este foarte greu să renunţe la planul său, iar „Yoshi" va reuşi să afle despre ce este vorba, înţelegându-l ce-i drept însă fiindu-i milă, la rândul ei, de propriul tată. Aceşti Romeo şi Julieta japonezi, Nishi şi Yoshima, reprezintă partea frumoasă a unei lumi invadate de escroci care, ucigându-l pe justiţiar, vor continua să doarmă în pace. Nishi este ucis printr-o stratagemă perfectă. I se inoculează alcool în sânge şi este silit să-şi conducă maşina în stare de accentuată ebrietate. La traversarea unei căi ferate un tren loveşte maşina, iar Nishi moare. Odată cu el moare orice speranţă de a se face până la capăt dreptate. Moare apoi Yoshi, mireasa neconsolată şi fiica ucisă de chiar tatăl ei. Infirmitatea din copilărie a fetei îi lăsase o sensibilitate care acum îşi arată consecinţele. Moartea lui Nishi produce fetei o paralizie generală: nu mai poate merge, nu mai poate vorbi, nu aude nimic, ca un mort „viu". Şi cu toate astea tatăl ei continuă să trăiască; acceptă propunerea de a merge pentru o vreme în străinătate, dându-şi în chip strategic demisia, evident ocrotit de mai marii săi.

Scanned with OKEN Scanner

REMAKE: CONCILIEREA DESTINULUI INDIVIDUAL CU LUMEA

CHRIS

CEI ŞAPTE MAGNIFICI (**The Magnificent Seven**, S.U.A., 1961, regia John **Sturges**, interpretează **Yul Brynner**). Un **remake** după celebrul **Cei şapte samurai** de Akira Kurosawa sau, altfel spus, filmul japonez cu samurai în varianta americană a unui western. Personajul investit cu funcţia de protagonist în prototipul nipon, Kambei, devine aici **Chris**, eroul dezinteresat dar abil, excelent cunoscător de oameni, inteligent, întreprinzător, generos şi justiţiar. Îl cunoaştem prin intermediul unei atitudini rezumate de sintagma „mut de admiraţie", vreau să spun prin ochii celor trei ţărani mexicani ajunşi într-un orăşel cu intenţia de a angaja luptători de profesie pentru a ţine piept atacurilor bandei conduse de Calvera. La oraş cei trei asistă la o înmormântare, dar nu la una oarecare. Doi indivizi vor să găsească un om care, în schimbul unei sume, douăzeci de dolari, să îngroape un mort. Localnicii nu au curajul necesar pentru aceasta. Se oferă să ducă la îndeplinire greaua misiune un bărbat zvelt, care poartă pălărie cu boruri largi peste capul ras. El urcă pe capra dricului ce urma să ducă mortul către cimitirul din apropiere. Este un curaj nebun, cum ne vom da seama. Îi sare imediat în ajutor un bărbat priceput la mânuirea armelor, şomând şi el, ca şi celălalt. Spectacolul se termină cu victoria celor doi adevăraţi aşi ai profesiunii armelor. Lumea toată e încântată, cârciumarul dă tuturor băutură pe gratis, iar cei doi străini care tocmiseră afacerea se arată şi ei foarte mulţumiţi. O demonstraţie de virtuozitate şi de inteligenţă, dar şi una de bunătate face aici Chris, deoarece nu-i omoară pe cei care i se opun, lovitura nimerind în mâna dreaptă a doi dintre ei, mai activi adversari sau mai nerăbdători. Acesta e, prin urmare, Chris, şi cu el

Scanned with OKEN Scanner

pornesc cei trei țărani la drum spre a angaja încă șase luptători necesari satului lor în a-l alunga pe Calvera cu șleahta lui de banditi. Filmul lui John Sturges ar fi pierdut mult fără interpretarea lui Yul Bryner în rolul lui Chris. Figura lui strânsă, nasul mic, gura cu buze pronunțate, chelie, privire vie, mișcarea agilă în cadru, ca de adevărată felină gata oricând să sară la atac sau să răspundă unei provocări sunt aspecte reliefate atât interpretativ, cât și regizoral prin valorificări inspirate, apreciate de spectator, anume gândite spre a tensiona momentele esențiale ale conflictului. Aparatul de filmat reușește să producă emoție din simpla urmărire în vatra satului, în perimetrul de luptă, a personajului Chris. Pe de altă parte el se deosebește de ceilalți luptători printr-o maturitate de **pater familias**. Vezi cazul puștiului care dorește atât de mult să-i semene dar va sfârși prin a înțelege drama reală a lui Chris, într-o lume prețuind tot mai puțin pe aceia obișnuiți să ducă o existență de permanentă stare de pericol. Personajul are conștiința crizei prin care trece, deși nu o spune. Chris se reflectă în fiecare din celelalte personaje de luptători, ca într-o adevărată oglindă în evantai. Este orgolios și desăvârșit în meseria sa. Însă e singur, hăituit, obsedat de spectrul unei vieți oarecare. El iubește dreptatea în vreme ce alții o fac pentru vocația competiției, pentru bani, pentru că nu știu un alt mod de viață, pentru că, de fapt, le e frică de o urmărire delirantă. Mâhnirea e fără margini și Chris are puterea de a-i înțelege pe toți ceilalți și de a accepta gesturile lor. E destul să remarci că numai trei din cei șapte supraviețuiesc măcelului final. Unul, tânărul impetuos, rămâne în sat, atras de dragostea pentru o frumoasă localnică. El reface un traiect firesc și necesar în epocă, renunțând la o profesie nesi-gură spre a se consacra familiei, muncii pământului. Chris nu a ales calea lui Calvera, de a-i escroca pe țărani sub o amenințare cu moartea. Calvera e de asemenea în panică, însă soluția lui, orgolioasă și riscantă, rămâne una inumană și mizantropică. Chris este convins de tragedia singurătății sale și se străduiește să găsească o conciliere între destinul său și lume.

Scanned with OKEN Scanner

OBSESIA CÂŞTIGULUI

GUIDO

INADAPTAŢII (**The Misfits**. S.U.A., 1961, regia John **Huston** interpretează **Montgomery Clift**). Fost aviator, luptător în al doilea război pe un bombardier, văzând cum sub ochii lui casele, oraşele, oamenii dispar, **Guido** şi-a făcut despre viaţă o părere dură, mereu urmărind un anumit interes. Prezenţa lui Roslyn în transformă şi pe el, asemenea bătrânului cowboy, vânătorul de cai sălbatici, şi asemenea lui Perce, jucătorul fără de noroc la „rodeo". Un personaj de planul al doilea prin a cărui evoluţie se relevă profilurile celorlalţi. De dragul blondei Roslyn (Marilyn Monroe) el declară a-i putea trăda pe cei doi prieteni, hotărât să dea drumul cailor sălbatici prinşi cu mare trudă. Roslyn intuieşte răutatea bărbatului trecut prin atâtea tragice încercări ale vieţii şi nu acceptă propunerea lui după care fata ar fi trebuit să petreacă două săptămâni alături de Guido. A avut o soţie care a decedat la naşterea unui copil şi de atunci nu şi-a mai putut găsi liniştea. Se aseamănă cumva cu Gay, cowboy-ul pe care îl admiră când acesta se încăpăţânează să prindă şi să îngenuncheze de unul singur un cal dintre cei sloboziţi de tânărul Perce. Nu înţelege de ce acesta dă până la urmă drumul calului. Guido nu are generozitatea lui Gay şi nici sensibilitatea lui Roslyn, cu atât mai puţin dezinteresul nu o dată inconştient al lui Perce. Este un produs al Americii contemporane, obsedat de câştig, neatent la măsura umană.

CEL BUN ÎNVINGE PE CEL RĂU

SANJURO KUWAHATA

YOJIMBO (**Yojimbo**, Japonia, 1961, regia Akira Kurosawa, interpretează Toshiro Mifune). Un samurai la început indecis de partea cărei tabere să lupte

Scanned with OKEN Scanner

în intenţia de a o distruge pe cealaltă. Ne aflăm într-un sat japonez. De fapt, într-un univers tipic în egală măsură filmelor cu samurai şi, cu deosebirea de rigoare, filmelor cu cowboy. De mai multe ori taberele ies în stradă stârnite, cu o ură resuscitată de prezenţa samuraiului. Spectacolul înfruntării face un veritabil regizor de culise din profesionistul luptelor cu sabia, care asistă la încăierare urcându-se pe o scară, într-un fel de turn de arbitru la un meci de tenis de câmp. Procedând metodic, samuraiul jucat de Mifune se documentează mai întâi luând notă de oficiul informativ exercitat de cârciumar. O adevărată concurenţă între tabere se declanşează cu scopul de a pune mâna pe samurai, îndeosebi după ce acesta dă o probă a virtuozităţii sale militare. Într-o zi, într-un sat, se întâmplă atâtea evenimente încât putem spune că ne aflăm pe o scenă de teatru antic unde un actor, ori un sal-timbanc, bătând un fel de darabană, anunţă noile întâmplări sângeroase. Sanjuro începe prin a se amuza de zelul războinic al celor în slujba cărora vrea să intre spre a fi, încet-încet, cuprins de patima răzbunărilor, de fapt plătind el însuşi curajul de a găsi soluţii unor situaţii greu de rezolvat. Este vorba de eliberarea soţiei unui sătean după ce ucide cu lovituri rapide şi exacte pe păzitorii acesteia. O vreme, Sanjuro reuşeşte să macine prin inteligenţa sa strategică forţele taberelor, ca după aceea să poată interveni. Nu reuşeşte în totul. Planul său, abil şi original, dă greş. Este prins şi rău bătut, pedepsit să fi intervenit împotriva intenţiilor grupului. Îndeosebi fiul unuia dintre şefi, cel mai priceput şi mai periculos – posesorul unui pistol – devine în fapt antagonistul din western, personajul cu care se va da lupta finală. Mifune joacă o bună parte din rol cu un machiaj de om bătut măr. Îşi revine departe de sat, într-o colibă unde se antrenează pentru o luptă ce nu poate întârzia şi nu poate fi amânată. Cu o măiastră lovitură de cuţit – putând fi aruncat chiar şi într-o frunză pur-

Scanned with OKEN Scanner

tată de vânt – Sanjuro imobilizează braţul în care individul ţine pistolul. Victorie, deci. Cel bun învinge pe cel rău.

„RODEO" CU UN DEZMOŞTENIT AL SOARTEI

PERCE

INADAPTAŢII (**The Misfits**, S.U.A., 1961, regia John **Huston**, interpretează **Eli Walach**). Este nelipsit de la tradiţionalele „rodeo". Aşa îl cunoaşte spectatorul pe **Perce**, prin intermediul lui Gay şi Guido, care şi-l reamintesc de anul trecut. Dintr-o cabină telefonică Perce poartă o convorbire cu mama lui, aflată într-un spital. Suntem informnaţi în legătură cu existenţa lui hăituită, cu situaţia familială. Perce nu are un ban în buzunar şi cu toate acestea găseşte puterea de a se bucura de viaţă. Când Roslyn îi oferă dolarii câştigaţi la un pariu, Perce refuză, hotărât să-şi încerce norocul la călărirea unui bivol, după ce mai întâi fusese azvârlit de pe cal. Prăbuşit la pământ, pansat, Perce e pe punctul de a ajunge un trăsnit, unul cu mintea dusă. Se vindecă mai repede decât ne aşteptam. Dimineaţa, a doua zi, cere să i se dea jos bandajul, pregătit să-i însoţească pe Gay şi Guido la vânătoarea de mustangi. Este cel care o înţelege cel mai bine pe Roslyn, la rândul lui simpatizat de fată din prima clipă. Perce nu şi-a pierdut candoarea, ştie să trăiască în bătaia hazardului, totdeauna fără a urmări profitul. Dezmoştenit al soartei, a învăţat să piardă. Nu întâmplător el este cel care eliberează caii captivi voind a-i face pe plac lui Roslyn cu care se aseamănă foarte mult.

Scanned with OKEN Scanner

PATRIARHUL CAUZELOR PIERDUTE, APOI CÂŞTIGATE

RANSOM

OMUL CARE L-A UCIS PE LIBERTY VALANCE (**The Man who shot Liberty Valance**, S.U.A., 1962, regia John **Ford**, interpretează **James Stewart**). **Ransom Stoddard** este un proaspăt absolvent de drept şi se încumetă să profeseze avocatura într-o lume a violenţei, unde dreptate are cel mai tare, în cazul de faţă Liberty Valance. Până şi singurul capabil să-i stea împotrivă, Tom Danaval (John Wayne), îl sfătuieşte să nu-şi pună „firmă" şi să nu intre în conflict cu Valance până ce nu învaţă bine să tragă cu arma. Primeşte lecţii de la Tom şi o face în felul lui molcom, greoi, dar temeinic, încrezător, cu o sfântă naivitate, în forţa legilor, ceea ce se va şi întâmpla în cele din urmă, când Ransom va fi ales deputat. Aşa şi începe filmul, cu revenirea lui Ransom pe meleagurile unde a debutat în cariera juridică, şi unde viaţa l-a legat pentru totdeauna de prieteni minunaţi, între aceştia şi Tom, la a cărui înmormântare a ţinut să fie prezent.

Când soseşte, în tinereţe, în locurile dominate de oamenii plătiţi de marii proprietari, Rans este furat şi bătut de Liberty Valance. Când pleacă, el este victoriosul, în alegeri, şi în numele unei legislaţii democratice, împotriva celor ce voiau să-i expolieze pe micii proprietari. Jocul puterii este deosebit de captivant. În fiecare secvenţă a filmului, dar cu deosebire în cea finală, unde abilităţile nu ţin numai de forţă, ci şi de subterfugii electorale (nu am în vedere pompa cu care este salutat numele unui deputat „ca şi ales", ci mai cu seamă felul de a i se aduce lui Ransom tot felul de învinuiri, prima, cea mai gravă, fiind aceea de a-l fi ucis pe Liberty Valance), asistăm la un spectacol al disputei acerbe. Ransom Stoddard se face simpatizat şi iubit de oameni. Elli, la a cărui mână spera Tom însuşi, o place şi-i va deveni soţie. De dragul ei

Scanned with OKEN Scanner

Tom e prezent la duelul dintre Liberty şi Rans, trăgând la timp pentru a salva viaţa celui din urmă şi a scăpa orăşelul de un răufăcător înrăit. Pentru ei doi depune apoi mărturie Tom, cel care ştie să piardă totul.

Un personaj simplu, jucat de James Stewart cu blândeţea suverană a unui patriarh al cauzelor pierdute. Un zâmbet slab şi nostalgic, o mişcare de om cu picioare lungi, o inabilitate permanentă, însă mereu credincios lui însuşi, consecvent în a impune legea civilizatorie printre oameni de tot felul. Simplu precum cei mai mulţi.

UN SAMURAI CU SIMŢUL UMORULUI

TSUBAKI SANJURO

SANJURO (**Tsubaki Sanjuro**, Japonia, 1962, regia Akira Kurosawa, interpretează **Toshiro Mifune**). Un samurai în varianta de marcă a lui Toshiro Mifune. Adică în aceeaşi notă de pasivitate trucată, de aer popular şi aparent imposibil, însă totdeauna de excelent strateg şi gânditor de lupte. **Tsubaki** este, în acest film, al zecelea dintr-un grup care doreşte să-l elibereze pe şambelanul capturat de casa puternică a „Cameliilor albe". Filmul este construit pe contrastul din interiorul grupului, între Sanjuro şi ceilalţi. Este un adevărat spectacol să observi evoluţia samuraiului jucat de Mifune de la condiţia lui de intrus la aceea de autoritate supremă, bazată şi mereu dovedită de fapte de excepţie. Un samurai cu umor, de fapt un samurai inteligent care îi pune de fiecare dată pe colegii lui de arme într-o inferioritate caraghioasă. Regizorul exersează genul unui umor popular între un actor şi colectivitate, accentele fiind extrase în manieră coregrafică, vag burlescă. Situaţiile sunt dintre cele mai neprevăzute iar umorului nătâng al samuraiului i se adaugă fie gafele de tembeli ale celor nouă, fie nostalgicele intervenţii ale soţiei şambelanului,

Scanned with OKEN Scanner

în orice situaţie pledând împotriva violenţei deşi violenţa rămâne singura soluţie de recuperare a soţului ei. Personajul este fascinant prin siguranţa sa şi prin caracterul infailibil al fiecăreia dintre acţiuni. Nu e destul să ştii să te baţi, ne avertizează Sanjuro, mai trebuie să ai destulă inteligenţă ca să-ţi alegi soluţiile adecvate şi să nu cazi în capcanele cu abilitate întinse de adversar. Mai trebuie să ai un suflet mare într-o lume din păcate supravieţuind doar prin crime şi concurenţă diabolică, între oameni ce se macină şi se distrug fără milă unii pe ceilalţi. Sanjuro este samuraiul care nu ia plată, mănâncă din când în când şi cere adesea câte un rachiu. Menirea lui este de a porni veşnic la drum spre a aduce dreptatea acolo unde oamenii au nevoie de el. Este rugat să rămână însă nu o poate face. Singur şambelanul eliberat intuieşte, în notă de asemenea umoristică, diferenţa dintre un astfel om şi ceilalţi, socotind că pentru toată lumea e mai bine ca Sanjuro să plece. Ar fi interesant de observat felul cum samuraiul îşi spune numele, după lungi insistenţe ale celor care o solicită. În viaţa celor care l-au cunoscut, Sanjuro rămâne ca un vis tăios, ca o sabie scoasă din teacă, după caracterizarea unei femei. Într-adevăr existenţa samuraiului se desfăşoară la o tensiune copleşitoare, egalată ca intensitate doar de umorul sarcastic al acestuia, constrâns să accepte ifosele unor pretinşi luptători. Personajul se manifestă în registre diferite. Statismul cadrelor de început arată un om morocănos şi greu de dezvăluit unei priviri superficiale. Pe măsură ce acţiunile ating pragul unor situaţii-limită Sanjuro intervine până la a intra el însuşi de unul singur în scenă spre a da câteva probe ale excepţionalului său talent militar. Din când în când Kurosawa calmează povestea recurgând la obişnuitele sale voleuri sau „întorcând" o nouă pagină printr-un traveling lateral. Exprimându-se cu dificultate pe sine, preferând limbajul faptelor, Sanjuro e un tacitum înţelept. Imobilismul cadrelor consonează cu această condiţie a personajului închis în sine. În final, el îl va învinge pe cel mai temut dintre mânuitorii de sabie din locul respec-

Scanned with OKEN Scanner

tiv şi o va realiza cu o singură figură, străpungând inima aceluia, din care sângele va ţâşni ca dintr-un butoi. Nu se bucură de o asemenea victorie, ce-ţi taie răsuflarea, pentru că ştie că a fost constrâns să omoare un om pe care îl stima. Nu iubeşte acest mod de a fi, dar nu are altă soluţie de viaţă. Singura lui ispăşire pare a fi, tocmai de aceea, drumul, mişcarea continuă, despărţirea de oameni spre a rămâne, dacă se poate, de folos altor oameni.

IMPOSIBILA FERICIRE

SILIEN

DENUNŢĂTORUL (**Le Doulos**, Franţa, 1962, regia Jean-Pierre **Melville**, interpretează **Jean-Paul Belmondo**). Filmul lui Melville ne-ar putea trimite la un **polier** uşor de bănuit a fi construit în jurul personajului „tumătorului", al „purtătorului de pălărie" ale cărui manifestări să le urmărim într-o manieră clasică, sugerată cumva de filmul celebru, cu acelaşi titlu, realizat de John Ford în 1935. **Silien** este în primul rând un imprevizibil, şi nu în caracterul său, altminteri deosebit de ferm, oricât de îndoielnică ar fi să treacă o atare trăsătură la un marginal, un hoţ colaborând cu poliţia, ci în statuarea sa narativă. În structura filmului personajul se pierde, se afundă; se topeşte spre a atinge în final tărâmul morţii (de reţinut secvenţa finală, mai ales cadrul cu imaginea caşetată în oglindă a chipului umbrit de moarte şi, apoi, plonjarea pe spate, de fapt o prăbuşire spectaculoasă şi originală, în prelungirea sugestiilor povestirii). Prietenia este sfântă pentru Silien, şi e paradoxal ca tocmai sub semnul acesteia el să acţioneze, să intervină, reuşind să-l elibereze pe Maurice care nu e altul decât tocmai ucigaşul celuilalt prieten al lui Silien, poliţistul Salignari. Asupra faptelor sale planează suspiciunea; şi numai după ce Maurice iese din detenţie, personajul ne face cunoscută intervenţia sa provocată de des-

Scanned with OKEN Scanner

coperirea în Thérèse, iubita lui Maurice, un om al poliţiei, o turnătoare, deci adevărata vinovată de eşecul spargerii în urma căreia un prieten al lui Silien îl ucide pe celălalt prieten, fără ca al treilea, eroul nostru, să cunoască vreodată adevărul. Povestirea cinematografică se încarcă de mister ca la un moment dat ea să expună, în eşantioane de acţiuni, drumul lui Silien de până la eliberarea lui Maurice, dezvinovăţindu-se faţă de acesta, şi înlăturând orice suspense şi ambiguitate la spectatorul încă needificat, acum lămurit printr-o confesiune amicală. Între episoadele relatate pe un spaţiu mai mare se află cel având-o ca personaj principal pe Fabienne, fosta iubită a lui Silien, între timp întreţinuta, plictisită şi nesatisfăcută, a unui potentat printre hoţi. Înlăturând martori ce oricum trebuie distruşi pentru crimele lor, Silien reaprinde focul iubirii în inima placidei Fabienne care acceptă să-i facă jocul. Este ca o rimă la povestirea de la un moment dat prăvălindu-se în prăpastia amintirii: traveling de înaintare al lui Silien prin labirintul de încăperi către ascunzătoarea posibililor martori. Noapte, lanternă, fascicul de lumină, scări, draperii, pălăria neagră a lui Silien, o întreagă recuzită romantică, fără a atinge numaidecât zonele tensionate ale filmului de groază, se desfăşoară admirabil condusă regizoral, şi la fel interpretată de Belmondo. Actorul se lasă aici cu inteligenţă în voia povestirii, intuind linia ei lipsită de sentimentalism şi de asemenea de dramatism gratuit, exteriorizat. Fatalitatea, „înfundătura" apare ca un joc al coincidenţelor stupide, în realitate Silien, precum ceilalţi colaboratori, se arată, sfârşind ca atare, prizonierul unei vieţi condiţionate tragic. Conştient de iminenţa unui impas el transformă luciditatea vizionară şi bunele intenţii în context al autodistrugerii. Nu vreau să spun că-şi merita soarta, ci doar că soarta meritată, rezervată unora ca el, e prea adesea un liman al morţii. Şi ce casă frumoasă! Şi ce alee cu pomi în floare! Şi ce interioare făcute să-ţi liniştească sufletul, în vila aceea de la ţară, unde, retrăgându-se, cutezase să mai întreprindă o singură faptă bună, să adăpostească un

Scanned with OKEN Scanner

fugar, dar în realitate să lase să intre tocmai propria moarte. Şi: **„Fabienne... în seara asta nu mai pot veni..."** Ultimele cuvinte adresate la telefon iubitei care spera, ca şi el, să găsească în viaţa în doi, departe de agitaţia primejdioasă de până acum, răstimpul ispăşitor al posibilei fericiri. Un personaj jucat în trenci şi cu pălărie neagră. Pălărie pe care Silien dăduse a o ridica de pe cap în momentul când îşi zărise chipul în oglindă, ca o imagine de dinaintea morţii, rămasă în apa de lumină a oglinzii, ca un „remember", o ipostază a celui ce voise să fie şi nu mai putea, însă pe care noi trebuie să-l acceptăm în perspectiva râvnită, deşi interzisă.

ÎNCREZĂTOR ÎN ŞANSA LIBERTĂŢII

DANNY

MAREA EVADARE (**The Great Escape**, S.U.A., 1963, regia John **Sturges**, interpretează **Charles Bronson**). Ofiţer american, aviator, aflat într-un lagăr german şi năzuind ca toţi ceilalţi colegi ai lui să evadeze, să-şi recapete libertatea şi, odată cu aceasta, putinţa de a lupta iarăşi pentru patrie... Foarte activ, de o promptitudine ce nu poate trece neobservată, **Danny e unealta** de lucru a grupului, cum şi sugerează porecla atribuită de „Rege al tunelului". Cu muşchii şi cu înfăţişarea de Hercule care nu stă mult pe gânduri, Danny e omul pe care, dacă nu-l ai, cum spune o vorbă despre bătrâni, ar trebui să-l cumperi. Organizaţia secretă a celor din lagăr are în Danny un om de mare folos şi simpatia cucerită, asemenea aprecierii generale favorabile, nu se lăsa mult aşteptată până a fi pronunţată cu toate că Danny pune probleme, tocmai el, în clipe dintre cele mai dificile, mai exact în chiar momentul critic al ieşirii la lumină. Despre ce este vorba? Danny cel care a săpat încetul cu încetul tunelul de ieşire pe sub sârma ghimpată a lagărului, a făcut-o, vom afla, pentru că în realitate îi este foarte frică de întunericul sub-

Scanned with OKEN Scanner

teran, a făcut-o, deci, pentru a-şi dovedi sieşi că e puternic, că se poate stăpâni. În câteva rânduri tavanul se prăbuşeşte, galeria se blochează iar Danny este scos dintre scândurile şi bulgării căzuţi. Nu sunt semne că aceste obstacole îl înspăimântă sau că îi fac vreun rău. Dimpotrivă el continuă cu şi mai mare ambiţie, avântându-se sub pământ, săpând culcat pe căruciorul instalat pe şine. Danny are un prieten alături de care munceşte din greu şi de care aproape că nu se desparte. Când va trebui să pornească spre noua lui viaţă de libertate Danny cel harnic şi puternic are un aşa de mare trac încât e pe punctul de a da peste cap întreaga acţiune. Este însă ajutat să depăşească momentul psihologic critic, să se calmeze, să-şi învingă spaima de întuneric, dar, ghinion, tocmai atunci când e rândul lui să iasă, se stinge lumina, din cauza unei alarme. Trece, în fine, şi etapa aceasta. Danny e în libertate. Împreună cu prietenul lui din lagăr găseşte o barcă şi se avântă cu ea până în apropierea unui vas străin. Danny e totuşi un norocos. Va reuşi să evadeze.

TENACE, VISĂTOR, UTIL ŞI NOROCOS

VIRGIL HILTS

MAREA EVADARE (**The Great Escape**, S.U.A., 1963, regia John **Sturges**, interpretează **Steve McQueen**). Într-un lagăr de prizonieri-ofiţeri din al doilea război mondial, **Virgil Hilts** se individualizează prin aceea că foloseşte cât mai des, şi înfruntând orice riscuri, prilejul de a evada. Desigur, toţi vor să scape din lagăr, şi nemţii cunosc acest lucru. Virgil Hilts, aviator, ca majoritatea colegilor săi americani, a făcut-o de 17 ori şi cu toate că nu a reuşit nu are nici o clipă gândul de a renunţa. Cum ajunge în noul lagăr caută să afle punctele sensibile de unde nu ar putea fi văzut de către soldaţii de pază din foişoarele instalate în preajma barăcilor. Poartă

Scanned with OKEN Scanner

tot timpul o mănuşă enormă în care prinde mingea aruncată cu cealaltă mână ori lovită de zid: e modul lui de a omorî timpul, mai ales că bună parte din vreme Hilts şi-o va petrece în detenţie, pedepsit pentru tentativa de evadare. La apariţia lui pe ecran, un laitmotiv muzical, ritmat într-un tempo de comedie burlescă, are darul de a ni-l identifica şi de a presăra simpatie peste acţiunile donquijoteşti ale personajului, niciodată vindecat de iluzia evadării. Acţiunile sale de a găsi o breşă în paza nemţească a lagărului prezintă, de regulă, un caracter individual şi, cu toate că nu par opera unui ageamiu, nu prea au totuşi sorţi de izbândă. După atâtea eşecuri, Hilts îşi calculează şansele metodic, verificând presupunerile sale, ca atunci când aruncă mingea lângă gardul de sârmă şi trece apoi în zona interzisă cu gândul să o ia. Santinela trage, dar Hilts scapă cu viaţă, nu şi fără carceră. Când iese, verifică împreună cu un prieten mult mai nerăbdător soluţia unui tunel după o invenţie personală, ceea ce iarăşi nu va reuşi. Iniţiativele sale „personale" îi aduc simpatia comandantului unor atari tentative, la nivelul acţiunii, căpitanul Bhartellet, a cărui concepţie are de astă dată în vedere programul unei evadări în masă: 250 de prizonieri. Planul urmăreşte să creeze panică şi să pună în derută armata germană aflată în interiorul ţării. Virgil Hilts trebuie convins să acţioneze în interesul general, însă nu o va face decât după moartea prietenului său. Nemaiputând suporta şocul cauzat de descoperirea de către nemţi a unuia dintre tunele (trei la număr), acesta se îndreaptă disperat spre sârma ghimpată. Împuşcarea prietenului hotărăşte colaborarea lui Hilts cu mişcarea organizată a „marii evadări". Se poate vorbi, într-adevăr, de o organizaţie secretă acţionând în lagăr după o comandă inteligentă, lucidă, experimentată. Hilts acceptă să evadeze şi să revină după ce va culege observaţii privind amplasarea gării, a poliţiei şi a altor puncte strategice în oraşul din apropierea pădurii unde sunt ţinuţi prizonierii. Revine cu datele trebuitoare, stă închis şi, când ispăşeşte pedeapsa, noul tunel e gata. Va reuşi să iasă şi

Scanned with OKEN Scanner

să captureze o motocicletă cu care va goni pe drumurile Germaniei hărţuind trupele naziste mai mult decât oricare altul. Este norocos, spre deosebire de alţi prizonieri, ucişi. Filmul, inspirat de situaţii reale, se termină cu readucerea lui Hilts, devenit adevărat simbol al speranţei de libertate a prizonierilor care vor avea de înfruntat, de acum înainte, disciplina mai severă a unui nou comandant de lagăr.

Un personaj mobil, un optimist, un tenace visător la ziua libertăţii, Hilts nu are altă biografie decât aceea oferită de film, constând – asemenea celorlalţi prizonieri de altminteri – în voinţa de a scăpa din lagăr şi, fie şi prin aceasta, de a-şi dovedi sieşi că îşi îndeplineşte conştiincios datoria de ofiţer al armatei americane. Vorbeşte foarte puţin despre sine, doar o dată, întrebat de prietenul său, şi răspunsul nu ştim dacă e o glumă sau o simplă fantezie. Eroul filmului lui John Sturges se exprimă prin actele sale în desfăşurare: cu simplitate, fără emfază, cu umorul şi detaşarea specifice unui militar american. Dacă în alte filme Steve McQueen face dovada excelentelor calităţi sportive, conducând maşini în mare viteză ori executând sărituri periculoase, şi aici actorul dă un recital, de motociclism, pe măsura unui performer.

DUBLU ROL ÎNTR-O POVESTE PALPITANTĂ

LAFLEUR

SCARAMOUCHE (**Scaramouche**, Franţa-Spania-Italia, 1963, regia Antonio Isasi **Isasmendi**, interpretează **Gérard Barray**). Personajul e tipic pentru povestirile de capă şi spadă, în sensul că **Robert Lafleur**, jucând ca actor rolul lui Scaramouche, duce o existenţă aventuroasă, succesul din scenă fiind continuat pe scena socială a vremii, unde cucereşte inimile unor femei frumoase, toate alăturându-i-se în a dezlega situaţiile complicate de mai târziu. Fără îndoială că viaţa

Scanned with OKEN Scanner

lui amoroasă foarte bogată reprezintă doar o cortină dincolo de care va trebui să recunoaştem pe adevăratul personaj, acţionând, de fapt, în numele vendetei şi al unui anumit orgoliu personal, ce intră în reţeta personajului, iscusit spadasin, Don Juan rivalizând cu mai marii zilei, între care Marchizul de la Tour, în primul rând. Un personaj temerar iese de sub masca lui Scaramóuche, inteligenţa dictându-i reguli de comportament şi de strategie militară prin care se salvează adesea de la moarte, şi din capcanele întinse de duşmanii săi. Aşa reuşeşte să scape din incendiul pus la cale când teatrul îşi instalează corturile în vecinătatea castelului unde urma să aibă loc un mare bal, cu participarea protipendadei. Îi ies bine multe acţiuni. O recuperează pe iubita lui, marchiza de Souchil şi un întreg florilegiu de femei frumoase îi ţin pumnii când, de sub masca lui Scaramouche, care tocmai reeditează scenariul unei crime petrecute cu ani în urmă, iese la iveală **Robert Froissard**, considerat dispărut, reapariţia acestuia echivalând cu acuzarea vinovaţilor, în prezenţa reprezentantului regelui şi a unei asistenţe din înalta societate feudală.

Secvenţa finală e în sine un spectacol sportiv de bravură. Duelul dintre Lafleur (Robert Froissard) şi Marchizul de la Tour ţine trează atenţia participanţilor la bal, personajul nostru alegând să-l pedepsească pe vinovat într-un act de restabilire a adevărului şi dreptăţii, cu riscul posibil de a pierde, ceea ce nu se întâmplă, deşi lupta e presărată cu momente ale unui suspense activ, când soarta pare a înclina de partea adversarului. Aşa se întâmplă în momentul când, pentru a evita moartea, ori pentru a-l obliga pe la Tour la o mişcare pripită, Robert se aruncă peste un candelabru, ţinându-se de braţele acestuia, legănat peste capetele mulţimii. Surprizele încununează acţiunile sale de până aici, identificarea personajului având funcţia unei lovituri de teatru într-o poveste colorată, spumoasă, agreabilă.

Scanned with OKEN Scanner

REDUS LA TĂCERE

MCMURPHY

ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI **(One Flew Over the Cuckoo` s Nest,** S.U.A., 1973, regia Milos **Forman**, interpretează **Jack Nicholson).** Un om sănătos cade victimă mecanismului de anulare a personalităţii în urma tratamentului aplicat într-o clinică de psihiatrie. Revolta lui are un precedent în existenţa la o fermă. Se culcă acolo cu o femeie, însă acuzaţia indică un viol. **McMurphy** nu poate convinge că femeia a dorit de fapt să fie a lui. „Problema" era de fapt, comportamentul incomod al personajului, întrebările lui neplăcute, starea de agitaţie, îndemnul la revoltă presupuse de prezenţa acestuia în colectivitatea de unde provenea. Când începe filmul, McMurphy este încă un om întreg deşi toţi ceilalţi vor să-l convingă de contrariul. Mai în glumă, mai în serios, personajul intră în ambianţa bizară, pentru un om întreg la minte, de la spitalul de nebuni. Sunt mai multe trepte ale manifestării lui ca principal stricător de „ordine" la ospiciu. Are idei, iniţiative, propune schimbări, încât foarte curând devine pacientul-problemă pentru drastica şi foarte sigura şi plina de ea asistentă Ratched, coordonatoarea grupului de „păzitori". Simpatizat de bolnavi, acceptat ca lider al lor, de către aceştia, se înţelege, McMurphy îşi manifestă personalitatea în momente culminante, tensionate, de conflict pe teme ale organizării timpului liber, îndeosebi. Nu li se permite bolnavilor să asiste la un meci de basse-ball transmis la televizor şi McMurphy propune să consulte în mod democratic pe toţi pacienţii. Unii sunt inabordabili şi nu se prea poate conta pe capacitatea lor de a opta, deşi li se cere părerea. Unul ridică mâna prea târziu, înclinând de partea lui McMurphy victoria, lucru neacceptat de Ratched. Printre peripeţiile la care participă bolnavii, încurajaţi de McMurphy, este ieşirea în oraş cu un autobuz furat. Reacţia personajului este vizibil ataşantă condiţiei bolnavilor. El are ceva de replicat ori de

Scanned with OKEN Scanner

câte ori aceştia sunt frustraţi de un drept, cum este acela al jocului de cărţi pe ţigări.

Povestea filmului aduce în atenţie un personaj colectiv spectaculos, al grupului de bolnavi, însă diametrul acestei colectivităţi îi dă linia de conflictualitate progresivă dintre Rendle McMurphy şi asistenta Ratched. O poveste satelit, interesantă ca mişcare a psihologiilor, se relevă şi aceea a tandemului McMurphy-Şeful. „Şeful" este un indian imens ca statură şi tăcut. McMurphy descoperă, extaziat dar şi tulburat, că indianul nu dorea de fapt să vorbească, spre a nu-şi complica şi mai mult existenţa şi statutul general de pacient al clinicii. Prietenia lor se cristalizează şi evoluează intersectată, dezastruos pentru McMurphy, cu regimul de restricţii al programului medical. Un incident cu consecinţe tragice este acela al petrecerii de revelion, când McMurphy invită telefonic o veche prietenă. Aceasta aduce băutură şi vine însoţită de o femeie. Se bea, se dansează, iar la plecare McMurphy intuieşte că tânărul bâlbâit Billy o doreşte pe una din fete şi sugerează acesteia să fie drăguţă cu băiatul.

McMurphy este un amestec de generozitate şi de bune intenţii ce contravin însă măsurilor de ordine de la spital. Prea normal, ca să zic aşa, el devine de tot anormal pentru personalul medical obişnuit să reducă, să anuleze orice manifestare de iniţiativă logică ori de încălcare a prescripţiilor, a disciplinei interne a spitalului. Obişnuită să rabde, însă în acelaşi timp şi tiranică, dorind de fiecare dată să i se respecte indicaţiile, Ratched îl ia încet-încet la ochi pe McMurphy. Dezordinea produsă în urma chefului al cărui iniţiator fusese acesta are, cum arătam, urmări dintre cele mai triste. Amenințându-l pe Billy că-l va spune mamei lui, Ratched a forţat atât de mult încât teama de autoritatea maternă îl face pe acesta să-şi pună capăt zilelor. McMurphy e pe punctul de a o strânge de gât pe asistentă, salvată în ultima clipă de oamenii de pază. I se aplică un tratament cumplit. După atâtea şocuri creierii lui par zdrobiţi, dacă e să judecăm după

Scanned with OKEN Scanner

cum arată la ieşirea din sala respectivă. Nu mai recunoaşte nimic, nici măcar pe bunul lui prieten indian. Nu are reacţii normale, nu mai poate privi şi nici vorbi. Tot ce îi mai poate face indianul este să-l ajute să moară mai repede spre a curma o îndelungată suferinţă inutilă, de mort de viu. Se întâmplă aceasta într-o secvenţă memorabilă, de un dramatism uluitor.

PENTRU GLORIA FRANŢEI

LABICHE

TRENUL (**The Train**, 1964, Franţa-Italia–S.U.A., regia John **Frankenheimer**, interpretează **Burt Lancaster**). Un om sfâşiat între condiţia ilegală şi conspirativă de membru al rezistenţei franceze în anii celui de al doilea război mondial şi situaţia sa de slujbaş la căile ferate şi de, inevitabil, „colaborator" al ocupanţilor nemţi, ceea ce îi aduce oprobriul celor mai mulţi dintre lucrători. De menţionat în acest sens atitudinea de dezaprobare manifestată de „papa Boulle" în clipa dinaintea morţii acestuia, moment în care Labiche încercase, de fapt, chiar şi implorându-l pe comandantul german, să obţină iertarea mecanicului de locomotivă acuzat de sabotaj. Un personaj de acţiune, un om meditând în permanenţă asupra condiţiei sale, a împrejurărilor deosebit de vitrege şi de periculoase în care trebuie să-şi ducă la îndeplinire misiunea din ce în ce mai grea, aproape imposibilă, de a opri trenul cu pradă de război trimis în Germania. Se poate observa la **Labiche** permanenta evaluare a situaţiei reale în care-şi desfăşoară activitatea şi ridicarea jertfei sale şi a celorlalţi la o tensiune supremă a necesităţii tragice. El este într-adevăr sfâşiat de cruda realitate a luptei, silit că ia notă cum, rând pe rând, pier ucişi de nemţi tovarăşii săi, şi cum – în altă ordine de idei – nimeni nu are de ales totuşi. Este în primul rând cazul lui, în situaţia de a lupta aproape de unul singur, dacă e să facem abstracţie de mediul popular conspirativ al rezis-

Scanned with OKEN Scanner

tenţei, de reţeaua bine pusă la punct a feroviarilor patrioţi. Labiche e un om simplu dar de o eficienţă exemplară pe terenul luptei, un as al acţiunilor riscante, duse până la capăt cu o disciplină şi un devotament cu adevărat demne de un erou. Cu oameni ca el gloria Franţei nu poate pieri şi în filmul lui Frankenheimer gloria Franţei înseamnă un muzeu cu lucrări ale marilor pictori, un muzeu care se află pe punctul de a deveni averea celui de al treilea Reich. Ca situare într-un sistem de funcţii Labiche echivalează cu rolul protagonistului dintotdeauna, căruia i se refuză, însă, aureola de învingător din motive aici lesne de înţeles, între care un rol important în conspirativitatea, cu întregul ansamblu al afinităţilor „secrete". La început el luptă pe ascuns împotriva ocupantului reprezentat prin antagonistul Van Waldheim, înfruntarea finală dintre cei doi este sugestivă în perspectiva victoriei binelui. Labiche este fără îndoială un om al acţiunii, domeniul unde se simte în largul său şi unde dă rezultate apreciate de fiecare dată. Este aproape incredibil că reuşeşte să oprească trenul cu tablouri celebre şi de aceasta se miră chiar colonelul neamţ, care nu e nici el un amator, nici al războiului şi, în cazul lui, cu atât mai puţin al artei. Multe din acţiunile lui Labiche sunt expresia curajului, a sacrificiului de sine, dar totodată semnul experienţei, al inteligenţei, al disciplinei de luptă. Oamenii pier unul după altul şi el însuşi se află în bătaia puştii de mai multe ori, riscând cu disperare totul, pe itinerarul din urmă al trenului, când deşurubează liniile de cale ferată făcând ca locomotiva să se afunde în pământ spre disperarea nebună a colonelului constrâns să-şi vadă năruit un plan în chiar clipa când părea încheiat cu multe peripeţii dar cu bine. Labiche este, fără îndoială, un exemplu de ceea ce înseamnă să lupţi şi să poţi muri pentru patria ta.

Scanned with OKEN Scanner

„ANTIEROUL" ÎNTR-O GREA PROFESIUNE

BARBĂ ROŞIE (DOCTORUL NIIDE)

BARBĂ ROŞIE (**Akahige**, Japonia, 1965, regia Akira **Kurosawa**, interpretează **Toshiro Mifune**). De astă dată Akira Kurosawa nu-şi mai distribuie actorul într-un rol de justiţiar, de samurai, ci într-un aparent antierou, un personaj şters, recunoscut doar pentru severitatea sa. La o privire mai atentă remarcăm o asemănare esenţială, caracteristică de altminteri tuturor personajelor jucate de actor: capacitatea de a vindeca oamenii de un rău anume, social sau sufletesc. Precum samuraii făcători de bine, doctorul Niide, poreclit din cauza culorii părului de pe barbă întocmai, **„Barbă roşie"**, are puterea deosebită, magnetizantă aş zice, de a aduce alinarea şi îndeosebi de a infuza celor cu care colaborează, medicilor din spitalul unde e şef, dar şi bolnavilor, luciditatea necesară în ordinea altruismului şi a unei superioare înţelegeri a menirii omului. Deşi par a se teme de el, respectându-i prescripţiile, colaboratorii îl stimează şi îl iubesc dintr-o încredere probată nu doar cu faptele la rândul lor exemplare ci datorită modelului de muncă şi viaţă oferit tuturor de doctorul director de spital. Filmul lui Kurosawa se derulează ca un şir de poveşti-parabolă, de confesiuni, de biografii, dar şi ca înfruntare dintre două vârste şi, implicit, dintre două moduri de a înţelege o profesie grea. Noul repartizat la spitalul condus de „Barbă roşie", tânărul medic Yasumoto, crede că a nimerit într-un loc unde nu-şi poate exercita profesia şi nu se poate pregăti temeinic spre a deveni unul dintre consacraţii meseriei şi de a obţine în felul acesta un post râvnit în ierarhie. Cât de mult se înşală tânărul, „Barbă roşie" nu se grăbeşte să i-o spună şi pesemne că nu are de gând să o facă vreodată. Discipol al doctorului Niide, Yasumoto va învăţa încetul cu încetul secretul unei munci a cărei esenţia-

Scanned with OKEN Scanner

licate constă în a fi, de fapt, o muncă împotriva morţii, pentru oameni şi alături de oameni. Prezentat mai întâi ca un tiran, Niide ni se dezvăluie în deplina şi adevărata personalitate. Nu dă însă niciodată impresia că se sacrifică. Nu ni se confesează, tocmai el care asistase adesea în ultimul ceas la mărturisirile până atunci nerostite vreodată ale unor oameni ce numai lui simt nevoia de a i se destăinui. Niide nu este numai un vindecător de oameni şi un bun organizator de spital, ci, mai cu seamă, un alinător al suferinţei sufleteşti. Prezenţa lui morală e tonică şi contează în primul rând pentru asigurarea climatului de încredere şi de speranţă. Nu se poate spune că nu încearcă să-i salveze chiar şi pe cei care nu o merită (cazul femeii nevropate şi ucigaşe), şi că nu pune totul în slujba acestei meniri. Mifune îl joacă pe doctorul Niide într-un stil de o sobrietate specială ce va deveni, cu timpul, o stare a sufletului, un mod anume de seriozitate într-o lume în atâtea rânduri dovedindu-se nedreaptă şi inumană. Asistăm, prin personajul lui Mifune, la un spectacol al existenţei umane, la tragedii relatate ori vizua-lizate ale unor momente cruciale, de un intens dramatism în biografia celor care mor acum în singurătate, fără să fi avut o viaţă de bucurii. Mentor al lui Yasumoto, „Barbă roşie" îşi găseşte în acesta adevăratul continuator.

Regizoral, personajul e tratat aproape în maniera filmelor cu samurai jucate de actor. Nu e de aceea de mirare că întâlnim şi o adevărată scenă de luptă, prilej pentru Mifune de a rupe mâinile şi picioarele unor nătărăi, gorile din garda proprietăresei unei case rău famate. Este prin urmare vorba de aceeaşi regie de valorificare a unui personaj radiografiindu-se şi ilustrându-se în cadru efectul produs de existenţa lui, aici înainte de a lua notă noi înşine de personalitatea medicului.

Scanned with OKEN Scanner

HISTRIONISM FEMININ ÎNTR-UN WESTERN-PARODIE

CAT BALLOU

CAT BALLOU (**Cat Ballou**, S.U.A., 1965, regia Elliot **Silverstein**, interpretează **Jane Fonda**). Într-un western-parodie, personajul interpretat de Jane Fonda reprezintă imaginea justiţiarei inflexibile, greu de compromis şi de abătut din drumul ei. Învăţătoarea **Cat** nu acceptă agresiunea marilor proprietari care vor să ia cu orice preţ firma tatălui ei, Wolf City. Fiind vorba de o parodie, evenimentele sunt relatate cu detaşare şi umor – mai mult, sunt comentate muzical într-o baladă ce evocă faptele extraordinare ale haiduciţei. După uciderea tatălui ea începe o viaţă consacrată în exclusivitate vendetei, răzbunării morţii acestuia, până, deci, la pedepsirea lui Sir Harry Percival, vinovatul de cele întâmplate. În sensul celor precizate Cat angajează un ţintaş cu faimă, mercenarul Kid Shellen, căzut însă în patima beţiei. I se alătură, de asemenea, doi tineri hoţi de cai nu prea pricepuţi pentru ceea ce are de gând Cat, însă adaptându-se şi ei situaţiilor. Muzica şi umorul fac deosebit de agreabilă povestea, interpretată într-o manieră parodică, la care trebuie să adăugăm burlescul, mai ales în ceea ce priveşte prezenţa beţivului incorigibil Kid Shellen. De la scenariul justiţiar Cat încurajează şi participă direct la acţiuni haiduceşti, gangstereşti, cum ar fi, între altele, atacul unui tren. Personajul are o consistenţă să-i spunem „estetică", prin „pirandellismul" său, jucat în acea manieră tipică stilului unui Elia Kazan (Actor's Studio), actriţa deţinând talentul şi dovedind puterea de a-şi valorifica mijloacele întru statuarea unei figuri cvasilegendare, tratată însă dintr-o perspectivă firească, a actualităţii. Pretextul e admirabil valorificat, pe linia antieroizantă şi antiretorică, dedramatizarea constituind principala pârghie a spectacolului, desigur în consonanţă cu un anumit mod de a trata aseme-

Scanned with OKEN Scanner

nea teme clasice ale cinematografului american. Personajul face parte, aşadar, din galeria eroilor lipsiţi de aureolă – între care Buch şi Sundance –, cărora li se oferă un comentariu în paralel cu acţiunea (aici cei doi muzicanţi relatează întâmplările în centrul cărora este situată de fiecare dată Cat Ballou). Pentru a-şi impune personajul, actriţa fructifică stilul genului parodic la care histrionismul poate şi trebuie să devină subiect şi erou.

RISCURI PENTRU TRIUMFUL JUSTIŢIEI

GRAU

NOAPTEA GENERALILOR (**The Night of Generals**, Franţa-Anglia, regia Anatol **Litvak**, 1966, interpretează **Omar Sharif**). Maiorul **Grau** nu este doar adversarul direct al unui adevărat campion al crimei săvârşite în masă, împotriva oricărei raţiuni, cum ne este cunoscut în acest film generalul Tanz (strălucit interpretat de Peter O'Toole), ci el personifică spiritul de dreptate văzut şi manifestat dinăuntrul poporului german şi, se poate spune, chiar al armatei germane. Când spectatorul îl vede pentru întâia oară pe maiorul Grau identifică în acesta un spirit lucid, activ, incoruptibil, curajos şi înţelegător cu soarta cetăţenilor polonezi aflaţi sub ocupaţie. Prezent la investigaţiile medico-legale şi judiciare prilejuite de comiterea unei crime odioase de către psihopatul sexual el pare să ştie deja cine este autorul fără a se sfii să sublinieze apartenenţa acestuia (probată cu martor) la lumea înalţilor ofiţeri germani. Nu poate fi intimidat cu una cu două, nu se lasă păcălit de barierele anticamerelor de la birourile celor trei generali suspectaţi (neavând alibi în noaptea uciderii prostituatei poloneze într-o cameră de hotel) şi căutaţi în momente pentru ei nu tocmai agreabile. Este un as al interogaţiei, abil, pricepându-se, după cum si declară, să indice vinovăţia, să-l facă, de pildă, pe generalul Tanz, fanatic al

Scanned with OKEN Scanner

războiului, apropiat al lui Hitler, să presimtă acuzaţia adusă. Mai mult nu poate face, pentru că nu i se dă voie. Soluţia mutării lui pe frontul francez, la Paris, însoţită de o avansare (devine locotenent-colonel) amână pentru o vreme cercetările aflate cu exactitate pe drumul cel bun. Evenimentele se derulează în aşa fel încât peste o vreme, în condiţiile retragerii armatei germane şi ale înfrângerii ei iminente, Grau va trebui să cerceteze în legătură cu comiterea unei noi crime aparţinând lui Tanz, prezent şi el la Paris. În contextul unui atentat nereuşit la viaţa lui Hitler, Grau se grăbeşte să-l aresteze pe Tanz pentru fărădelegile comise, însă tocmai când se afla la acesta se anunţă eşuarea încercării de ucidere a Fuhrerului. Tanz îl împuşcă imediat pe urmăritorul lui nevinovat. Grau va fi răzbunat peste ani, când, închis pentru crimele comise, apoi eliberat, Tanz va fi iarăşi acuzat (se descoperise caporalul Kurt Hermann, martorul uneia dintre abominabilele sale fărădelegi), fără a mai putea rezista psihologic, astfel luându-şi singur viaţa, în ambianţa unei manifestaţii profasciste ce-l profana.

Grau e figura unui justiţiar modern, imagine a speranţei într-o dreptate ce nu poate fi adormită ori anulată chiar şi în condiţiile cele mai puţin favorabile manifestării acesteia. Omar Sharif interpretează într-o manieră specifică, de luciditate neconvertibilă, un personaj ce-şi asumă toate riscurile pentru triumful justiţiei. Mobil, inteligent, rezonabil în situaţii-limită, cum ar fi transferul, intreprid în clipe dramatice (secvenţa atentatului). Grau al lui Omar Sharif se conturează din alte modalităţi actoriceşti decât fanatismul morbid, îngheţat, fixat într-o gesticulaţie sumară prin care – cu rară măiestrie – îşi construieşte Peter O' Toole personajul generalului Tanz. Avem aici două ipostaze antagonice dar şi două stiluri de interpretare, a căror adecvare la fizionomia morală a caracterelor relevă o inspirată concepţie regizorală de punere în relaţie a lor.

Scanned with OKEN Scanner

MARTORULUI ÎI REPUGNĂ MINCIUNA

HERMANN

NOAPTEA GENERALILOR (**The Night of Generals**, S.U.A., 1966, regia Anatol **Litvak**, interpretează **Tom Courttenay**). Un tânăr a cărui oroare de război îl face erou fără voie. În timpul unui atac s-a ascuns şi pentru că toţi ceilalţi au murit, şefii găsesc, în locul soluţiei de a-l pedepsi, ideea de a-l transforma în om cu calităţi militare extraordinare. O rudă de-a lui de la statul major îl ajută pe tânărul şi speriatul Kurt să ocupe un loc la adăpost. **Hermann** este atipodul soldatului german. El contrazice o imagine robot, umanizând-o, sensibilizând-o. Kurt ajunge de îndată în patul unei fiice de general, temătoare a nu-l pierde, cum se întâmplase cu alţi doi dinaintea lui. Este un om drept, îi repugnă minciuna şi cu atât mai mult crima. Fără voia lui devine martorul omorului săvârşit de generalul psihopat Tanz (Peter O'Toole), un obsedat sexual urmărit de justiţia militară a armatei germane. Ameninţat cu moartea, Kurt este obligat s-o părăsească pe Ulrike, fata de care se îndrăgostise, fiica altui general, care dezavua zelul represiv al lui Tanz. Kurt părăseşte în felul acesta ca dezertor armata, însă în final el va reapare ca unic martor al acuzării lui Tanz pentru crimele de război comise cu sânge rece. Spectatorul care cunoaşte, desigur, felul de a juca al lui Tom Courtenay dacă nu a văzut filmul îşi va face cu uşurinţă o idee despre stilul interpretării sale: îmbinare de mahmureală şi dezorientare cu un aer nevinovat însă la nevoie ferm. Figură insignifiantă, de antierou, însă de om ce nu-şi poate trăda omenia.

Scanned with OKEN Scanner

SACRIFICIUL UNUI OM OBIŞNUIT

MILOS HRMA

TRENURI STRICT SUPRAVEGHEATE (**Ostre sle dovane vlaky**, Cehoslovacia, 1966, regia Jiri **Menzel**, interpretează **Vaclav Neckar.** Figura ştearsă, prin nimic interesantă, a unui erou. Un antierou. Buna lui credinţă, capacitatea de sacrificiu nu sunt în nici un fel exhibate în filmul lui Menzel. Personajul nu are nici un fel de experienţă de viaţă. Cu fetele nu ştie să se poarte, nu are curaj, se fâstâceşte, în ciuda aereului voluntar şi ataşant al Maşei. Disperat de imposibilitatea de a se arăta bărbat, asemenea unui coleg cu mare succes la femei, **Milos** încearcă să se sinucidă, fără rezultat însă. Iubeşte o fată, pe Maşa, controloare de bilete, discută între două trenuri, pentru a fixa întâlniri. Se văd chiar, la un unchi al fetei, fotograf, dar fata rămâne neconsolată, derutată de stângăciile tânărului, însă fără a-şi pierde cu totul speranţele. Dovadă că va continua să îl caute. La locul lui de muncă, într-o gară izolată, este cel mai tânăr, şi de aici tratamentul aplicat, ca unui nou venit cam nepriceput. Situaţiile în care evoluează sunt de un comic penibil. Dându-şi seama că nu se descurcă în prezenţa promiţătoare a Maşei, Milos cere sfaturi soţiei şefului lui, o femeie mai în vârstă decât el, vârâtă până peste cap în îndeletniciri culinare, geloasă, obsedată de punctualitatea soţului, de cariera lui. Milos pare întradevăr prostul celor de la gară. Pentru el un coleg cu experienţă în a cuceri femeile face câteva demonstraţii picante spre amuzamentul general. Milos nu poate fi înţeles în afara contextului mare al realităţii sociale şi politice. Acţiunea filmului lui Menzel se desfăşoară în timpul celui de al doilea război mondial. La gara pustie unde parcă nu mai e loc decât de întâmplări amoroase se impune la un moment dat necesitatea unui act de eroism. Un tren german nu trebuie să treacă mai departe. Soluţia opririi lui este programată. Totul e să vedem cine va fi eroul. De necrezut, prin nimic anunţat de evoluţia de până

Scanned with OKEN Scanner

acum a evenimentelor, personajul care se sacrifică este Milos, timidul, neîndemânaticul. Şi aceasta tocmai când la el revenise Maşa. O explozie puternică scoate din inerţie gara, suflul ei parcă proiectând personajele pe un fundal al istoriei, într-un film simplu, lipsit de grandilocvenţă, ca şi personajele lui.

UN „ÎNCURCĂ – LUME" ÎN MANIERA „FREE – CINEMA"

MORGAN

MORGAN, UN CAZ DE TRATAT (**Morgan, A suitable Case for Tratment**, regia Karel **Reisz**, Anglia, 1966, interpretează **David Warren**). Personaj din galeria **free-cinema**-ului. Un „răzvrătit" care ajunge însă la ospiciu din pricina unui idealism neînţeles ca atare într-o epocă de conservatorism. Morgan este tratat ca un caz de alienare. În realitate alienarea ţine de comportamentul celor apropiaţi lui, instituţiei căsătoriei, aparatului poliţienesc, unei lumi împotriva căreia se impune o luptă conştientă, solidară, desfăşurată după o strategie a mobilizării tuturor energiilor. Nu e dificil de observat că Morgan, în naivitatea lui de a fi asemenea unei gorile atotputernice, deranjează structurile osificate ale societăţii engleze până acolo încât aceasta îl va constrânge să se „integreze" într-un ospiciu. Comedie ce parodiază, între altele, relaţia dintre cei doi soţi, Morgan fiind obstacolul incontrolabil în calea propriei neveste de a se recăsători, filmul construieşte o poveste trăsnită pornind de la condiţia dubioasă, suspectată de mamă, soţie, soacră, prieteni, a unui personaj ce idealizează capacitatea proprie de a transforma lumea în care trăieşte. Prin situaţiile create ori traversate. Morgan tulbură ordinea şi liniştea mic-burgheză a celorlalţi. Personajul este jucat de actor cu o evidentă stăpânire a efectului comic, realizat îndeosebi prin patomimă. De la momentele de însingurare „metafizică" la cele de identificare prin visare cu Tarzan

Scanned with OKEN Scanner

ori cu gorila, Morgan parcurge o gamă largă de stări. Neliniştea sa devine ea însăşi un personaj dincolo de parodierile la care apelează regizorul, parodieri ţinând de anumite momente istorice. Pe de altă parte, se poate remarca o anumită moderaţie în tonul cineastului, o îndulcire ori o deraiere în parodie a atitudinii critice din filmele sale de început şi, în genere, din creaţiile autorilor afimaţi în cadrul curentului **free-cinema**. În întregul său, filmul, asemenea personajului titular, constituie un „caz" de tratare a programului curentului menţionat. Punând pe seama stării maladive atitudinea lui de „încurcă-lume", cineastul admite evaziunea socială, suportând consecinţele facilităţii agreabile.

UN LUP BĂTRÂN

GERULA

COLUMNA (1968, România, regia Mircea **Drăgan**, interpretează **Ilarion Ciobanu**). Personaj antologic al filmelor noastre istorice beneficiind şi de o interpretare pe măsură, adică excepţională, datorată lui Ilarion Ciobanu, aici în unul din cele mai bune roluri ale bogatei şi prestigioasei sale cariere. **Gerula** poartă un nume sintetizând forţa şi dinamismul unui bărbat „îngheţat" într-o condiţie impusă din afară de a cărei putere, în cazul de faţă puterea cuceririi romane în Dacia, nu e suficientă spre a-l distruge. El e cel mai bun discipol al marelui rege Decebal, e continuatorul lui, e spiritul locurilor, personificare şi superbă idealizare, dar cât de concretă şi de percutantă prezenţă, a strămoşilor daci! Pare să reprezinte spiritul viu şi nepieritor al Daciei, şi misiunea lui Gerula e aceea de a face să nu se piardă în adormire, în lăcomie şi uitare, măreţia unui neam pe care romanii vor să-l îngenuncheze. E un lup bătrân, un sihastru înconjurat de tineri daci pe care îi călăeşte în vederea unor înfruntări militare cu ocupantul numeros şi bine înarmat. E umbra lui Decebal din

Scanned with OKEN Scanner

ultimele clipe de viaţă ale regelui şi jură să-l continue, să nu trădeze până la moarte pe marii bărbaţi ai Daciei. Faţa încadrată de o barbă neagră şi ţepoasă, purtând o căciulă nu prea înaltă, privire vie, tăind ca sabia, agilitate de felină, îndrăzneală infinită, sentimentul că nu-l va clinti nimeni niciodată din locul şi din credinţa altor săi, Gerula e un martor al sintezei istorice din care s-a ivit poporul român. Nu acceptă pentru nimic în lume soarta poporului său şi de aceea îl va ucide pe Tiberius, comandantul roman care a luat de nevastă pe daca Andra şi care, la rândul ei, a dat naştere unui roman, Traian, copil cu care de altfel Gerula va purta un dialog aspru, în felul lui de a fi, însă încărcat de o tandreţe tragică, sfâşietoare pentru dacul silit să remarce o realitate pentru el umilitoare dar oricum mai puternică decât propria voinţă. În legătură cu personajul lui Gerula, Ilarion Ciobanu declara la filmare: „Gerula este, cred, cel mai bun rol care mi s-a încredinţat până acum. Omul acesta aparent aspru ascunde de fapt un suflet de o gingăşie rară şi mă străduiesc să redau aceasta cât mai bine. Rolul este şi întrucâtva simbolic, el reprezintă permanenţa acestui popor şi în figura lui Gerula se concentrează întreaga înţelepciune a strămoşilor daci. După sinuciderea lui Decebal şi a celorlalte căpetenii dace, Gerula, rămas în viaţă, bătrân, povesteşte tuturor despre faptele vitejilor care au preferat să piară liberi decât să trăiască îngenuncheaţi".

NICIODATĂ BĂTUT, NICIODATĂ PĂCĂLIT, NICIODATĂ CUMPĂRAT

BULLIT

LOCOTENENTUL BULLIT (**Bullit**, S.U.A., 1969, regia Peter **Yates**, interpretează **Steve McQueen**). **Bullit** e tipul poliţistului nu prea mare în grad, e doar locotenent, după cum sună titlul românesc, însă nici destul de mic spre a se teme de presiunile şefilor, mai ales când căpitanul îl

Scanned with OKEN Scanner

încurajează discret, dându-i mână liberă. Bullit are nas bun, lucru esențial pentru un copoi. E inteligent și tenace. E incoruptibil, cum ne vom lămuri în final. Un procuror inteligent și el și având în spate milioanele de dolari ale clientului, din care râvnește un coeficient satisfăcător, îl hărțuiește și îl șantajează voind să-i pună în cârcă acuzația de incompetență profesională, sub motiv că în serviciul său i-ar fi murit cel mai bun martor în descifrarea unei afaceri dubioase, pe ale cărei urme chipurile se afla într-un punct foarte aproape de deznodământ. Bullit e personajul în permanentă alertă. Îl cunoaștem trezit din somn de un subaltern care îl și întreabă, spre informarea exactă a spectatorului, la ce oră s-a culcat „azi-dimineață". La 5! Mahmur, Bullit pornește iarăși la drum în căutarea unui răufăcător, dar nu a unuia oarecare. Steve McQueen nu mai e aici ofițerul jovial din **Marea evadare** dovedind însă aceeași extraordinară vitalitate în momentele de grea încercare. Campionul la motociclism din filmul numit e acum campion la pilotat o mașină în urmărirea celui care i-a ucis martorul păzit de grupa sa, un martor pe nume Rose, un fals martor, din păcate, adică o pistă falsă; pe ea vom pluti în derivă până în secvența celui mai eficient suspense, clipa iute trecătoare a plecării avionului în care urmăritul s-a ascuns cu șiretenia celui ce, vinovat, știe cât prețuiește această dispariție. Bullit e omul care nu se dă nici bătut, nici păcălit, nici cumpărat cu una cu două. Mai exact, nu acceptă compromisul, gata să lupte până la capăt, fie și cu prețul vieții. Comportamentul e al unui dur, ceea ce îi și reproșează iubita, înfățișată de Jacqueline Bisset în nota de reclamă aseptizată a femeii moderne reușind totuși să păstreze aparența unui interes pentru starea sufletească a relației ei cu Bullit, și poate nu doar o aparență ci chiar un veritabil interes. Mai puțin spectaculos, dar eficient și cu o disciplină a voinței și a acțiunii fără cusur, Bullit oferă varianta unui Steve McQueen voit șters și prin aceasta riguros și personal.

Scanned with OKEN Scanner

DEVOTAMENTUL UNUI DON QUIJOTE

GERARD

AVENTURILE LUI GERARD (**The Adventures of Gerard**, Marea Britanie–Italia–Elveția, 1970, regia Jerzy **Skolimowski**, interpretează **Peter McEnerey**). **Etienne Gerard** e colonel în armata lui Napoleon și are faima de a fi „cel mai nătărău soldat". Așa îl și desemnează Napoleon căruia îi este recomandat pentru credința lui oarbă în împărat și pentru devotamentul nemărginit. Este un Don Quijote prin aerul lui infatigabil, rob al unei idei fixe din care nimeni nu-l clintește. Un personaj spectaculos ca un cavaler neobosit al cauzelor dinainte câștigate. Gerard are faima unui bun luptător și ne-o dovedește cu numărul mare de decorații ce-i acoperă pieptul. Napoleon îi scoate una câte una insignele de glorie primite de-a lungul campaniilor sale pentru a-l putea răsplăti cu cea mai de preț dintre ele, încă neacordată, steaua de aur. Gerard se aruncă în noua lui misiune ca într-o junglă eroi-comico-sentimentală. Mereu învingător, rămâne totuși neatins, ceea ce îl obligă să-și facă singur o cicatrice, undeva deasupra sprâncenei drepte, atât cât să-i dea o înfățișare și mai plăcută, întrucât trebuie să spunem că personajul este și un cuceritor, chiar dacă mai degrabă s-ar zice că se lasă amăgit de o spioană spaniolă, vlăstarul unei familii celebre, pe care o interpretează Claudia Cardinale vorbind cu chiar glasul ei stins, jos, aproape cavernos, aici însă atât de potrivit pentru a da aspectul unei senzualități puternice, năvalnice. Din când în când, sub un pretext sau altul, Gerard se înfruptă din această frumusețe damică, gata de orice sacrificiu pentru cauza apărării Spaniei. Campania are loc pe pământul coridelor și armatele care se înfruntă se află în deplasare. Gerard are un corespondent, în antinomie, un ofițer englez cu care își va disputa și întâietatea la inima frumoasei luptătoare din umbră. Sunt multe și piperate năzbâtiile pe care personajul le parafează cu farmecul lui șui. Este invincibil acest Gerard, și mai că

Scanned with OKEN Scanner

aduce pe tavă o victorie adjudecată de îndată de Napoleon. Are de dus un simplu mesaj însă, printr-un concurs de împrejurări lui totdeauna favorabile, Gerard reuşeşte să dea o nouă probă de inteligenţă militară şi de adeziune. N-ar fi bărbatul extraordinar dacă nu ar fi în stare s-o părăsească pe prinţesă tocmai când aceasta avea mare nevoie de el şi când i se oferise pentru totdeauna. Îl urmează, deci, pe Napoleon, în condiţia de aventurier fără pereche.

CU PREŢUL VIEŢII, DAR NEÎNDUPLECAT

DOYLE

FILIERA I (**The French Connection**, S.U.A., 1971, regia William Friedkin; FILIERA II, S.U.A., 1975, regia John **Frankenheimer**, interpretează **Gene Hackamn). Doyle** este un poliţist. Nu însă unul de duzină, ci un „fanatic" al meseriei şi un perseverent căutător al adevărului, de fapt al vinovaţilor, în cazul de faţă, la rândul lor, nişte foarte pricepuţi traficanţi de droguri. Disputa se organizează, în cele din urmă, ca luptă între Doyle şi onctuosul Charnier, şeful bandei. Gene Hackman are figura anonimă, ştearsă, a unui bărbat obosit, plictisit, însă la nevoie de o forţă extraordinară, capabil să pătrundă iţele cele mai ascunse ale reţelei şi să se arunce într-o urmărire pe viaţă şi pe moarte, cum se întâmplă în câteva rânduri. Nu-l interesează escrocheriile, micile piste false, ce i-ar putea distrage atenţia şi l-ar îndrepta pe căi greşite, de aceea pe cât poate elimină din programul său succesele facile. „Calibrul" său de detectiv este croit pentru marile acţiuni, iar prinderea reţelei franceze de introducere a drogurilor ar fi una dintre acestea. Cât de curând adversarii îşi dau seama cu cine au de-a face. Încearcă să-l lichideze, pentru că Doyle este un incoruptibil şi, în plus, un profesionist de clasă. Felul lui de a fi este al unui om fără somn, cu atenţia trează în permanenţă, cu nervii întinşi ca un arc. Cu toate acestea, când

Scanned with OKEN Scanner

i se arată Chamier, şeful bandei, nu reuşeşte să ducă urmărirea până la capăt, îi scapă, pentru că, de fapt, nu este vorba de oricine, ci de un experimentat al marilor lovituri.

Personajul este oricând gata a se arunca în cascada urmăririi, cu preţul vieţii. Adesea acceptă, însă, jocul adversarului, ca în secvenţa urmăririi din staţia de metrou. Cu o abilitate de zile mari, Chamier reuşeşte să-şi pardă urma, îndepărtându-se cu metroul, în vreme ce Doyle îl priveşte neputincios, pentru moment învins, de pe peron. Atacat, ripostează cu promptitudine: focuri de armă trase de pe un acoperiş. la urma ucigaşului şi se angajează apoi într-o urmărire palpitantă, dintre cele mai spectaculoase din istoria cinematografului. Urcându-se la volanul unei maşini, Doyle se străduieşte să se ţină cât mai aproape de un tren circulând în mare viteză; are de parcurs un itinerar ca o cursă cu obstacole, pe sub pilonii pe care se află suspendată linia ferată. Urmărirea îşi atinge scopul. Răufăcătorul, din banda lui Chamier, este anihilat cu lovituri de pistol. Într-o noapte, zăreşte o maşină neagră pe o stradă dosnică. Bănuielile i se adeveresc. Maşina, aparţinând unei vedete de cinema, este ticsită cu săculeţi de heroină. O duce înapoi, la locul ei de parcare, fără a o scăpa de sub supraveghere. Marfa este curând predată. Poliţia, informată şi pusă în alertă, se află la faţa locului. Capturarea este asigurată, dar Charnier reuşeşte iarăşi să-i scape, în finalul seriei I, ceea ce nu se va mai întâmpla în partea a doua a Filierei, când Doyle trage în Chamier în momentul în care acesta încerca din nou s-o ia din loc în stilul lui, de om „invizibil". Pentru acest rol Gene Hackman a obţinut Oscarul anului 1971 pentru cea mai bună interpretare masculină.

Scanned with OKEN Scanner

LEGENDĂ CU UN TEMERAR

JEREMIAH JOHNSON

JEREMIAH JOHNSON (**Jeremiah Johnson**, S.U.A., 1972, regia Sydney **Pollack**, interpretează **Robert Redford**). „Omul munţilor", după titlul cărţii ecranizate, este un singuratic ce îndrăzneşte să locuiască, de fapt să supravieţuiască, în decorul arid al Munţilor Stâncoşi, în vecinătatea indienilor şi a animalelor câteodată mai periculoase decât triburile agresive. Autorii filmului l-au înzestrat cu tot ce presupune o atare poveste despre un bărbat temerar căruia, în nota specifică stilului american, nu-i poate lipsi mai ales umorul. **Jeremiah Johnson** traversează întâmplări dintre cele mai spectaculoase, de un dramatism implicit, însă mereu condimentat în culoarea exotică, decorativă a peisajului devenit de asemenea un personaj de prim-plan. Filmul se organizează în jurul personajului titular, al relaţiilor lui speciale cu lumea înălţimilor. Un bătrân vânător reuşind să supravieţuiască într-un fel original devine dascălul tânărului Johnson. Un alt locuitor al munţilor şi-a tuns părul de teamă de a nu fi ţinta indienilor. Drept pedeapsă aceştia îl îngroapă în zăpadă cu cal cu tot. Îl salvează Jeremiah. Omul nostru este foarte aproape de o întâmplare tragică, aşa cum, de altfel, sunt atâtea în lumea de el parcursă. Tatăl şi copiii unei familii sunt ucişi de către indieni. Mama înnebuneşte. Unicul băiat rămas în viaţă, mut, este salvat de Jeremiah. Un alt episod spectaculos al existenţei lui îl oferă momentul însurătorii cu fata unui şef de trib indian. Întrucât a îndrăznit să-i facă acestuia un cadou foarte mnare, spre a nu rămâne mai prejos şi a se şti jignit, conducătorul indienilor, altminteri oameni paşnici, îi dă la rândul lui propria fiică de soţie. Jeremiah nu are încotro. Primeşte şi cu timpul se simte foarte bine alături de indiancă. Din păcate şi ea şi puştiul vor fi ucişi de către indieni, atunci când voind să ajute un eşalon militar să ajungă într-o depresiune unde rătăciseră trei căruţe, Jeremiah se vede constrâns să calce

Scanned with OKEN Scanner

un teritoriu sacru al acestora. Se vor răzbuna ucigându-i pe cei foarte apropiaţi, soţia şi copilul „înfiat". Urmează o luptă pe viaţă şi pe moarte între indieni şi viteazul tot mai temut de către aceştia. Filmul sugerează intrarea în legendă a personajului interpretat cu aplomb şi cu şarm de către Robert Redford.

BINELE ÎNVINGE ŞI PRIN EL

JOE

VERA CRUZ (**Vera Cruz**, 1973, regia Robert **Aldrich**, interpretează **Burt Lancaster**). Personaj din lumea vestului, unul dintre durii pentru care singurele lucruri demne de respect rămân priceperea în mânuirea pistolului, inteligenţa în luptă şi curajul. Împreună cu Ben, jucat, acesta, de Gary Cooper, **Joe** se angajează să asigure transportul unei marchize către o destinaţie ce se va dovedi o capcană. O capcană pentru toţi, întrucât, printr-un şiretlic pus la cale cu abilitate, femeia încerca de fapt să fugă cu banii mexicanilor crezând că nimeni nu cunoaşte un secret dovedit a fi ţinta tuturor. Joe se impune din primele cadre prin aerul lui hai-hui, prin rapiditatea cu care se edifică asupra talentului militar al lui Ben. Cucereşte simpatia spectatorului cu râsul lui sănătos şi deschis, în ciuda aerului nătâng şi a caracterului elementar manifestat în împrejurări delicate. Se apropie de marchiză voind să se asigure că banii vor intra, fie şi măcar în parte, în buzunarele lui. Când crede că se află foarte aproape de a-şi fi atins ţinta, de a pune mâna pe banii nemeritaţi ce aparţineau de fapt unei populaţii sărace, Ben ucide fără motiv, înainte de a se îmbarca spre un mult visat loc de huzur. Ben, cu francheţea lui nedezminţită, nu acceptă jocul murdar al lui Joe şi, convins că va fi lichidat de acesta, trage spre a se apăra. Burt Lancaster are aici figura unui tânăr corsar, om dintr-o bucată, o adevărată forţă a naturii, pierind însă din

Scanned with OKEN Scanner

pricina nesăbuinţei şi a lăcomiei şi, nu în ultimul rând, pentru că în ceea ce face nu ştie să respecte realitatea şi, cu atât mai puţin, „regula jocului". Ca de obicei asemenea personaje, ce învinge datorită abilităţii lor militare, ajung să piardă totul, până şi viaţa, atunci când un adversar mai puternic le barează drumul, un adversar situat pe poziţia şi în apărarea binelui care în westemuri, precum în basme, învinge fie şi după nenumărate obstacole.

O SOLUŢIE – RENUNŢAREA ?

FRANK SERPICO

SERPICO (**Serpico**, S.U.A., 1973, regia Sidney **Lumet**, interpretează **Al Pacino**). „Frankie" e un simpatic poliţist a cărui carieră nu e deloc privită cu simpatie de colegii lui şi nici de superiori. Într-un angrenaj al mitei, al corupţiei organizate, prezenţa lui deranjează, şi, a-l anula, a-l îndepărta, a-l scoate din sistem devine iminent pentru slujbaşii corupţi ai ordinei. Filmul lui Lumet relatează într-o manieră alertă, de documentar structurat cu inteligenţă, tribulaţiile lui **Serpico** în diverse medii sociale şi în diverse cartiere şi secţii ale poliţiei unui mare oraş. Al Pacino îmbracă mai multe costume, inclusiv uniforma de lucrător în poliţia americană, ca şi cum ar face reclamă diverselor produse, într-o constantă preocupare a realizatorilor şi a interpretului de a susţine ideea unui personaj anticazon, devenit simpatic prin simpla prezenţă individualizatoare, ca fizionomie firească a omului de pe stradă. Serpico este un specialist rafinat al străzii, al acelei lumi în continuă mişcare insesizabilă. Câteva acţiuni detectivistice ale sale ne dau imaginea unui talent de excepţie. Dotat pentru această profesie, Serpico posedă o moralitate devenită impediment principal. E hulit de colegii lui, ca proscris, deranjează şi produce tulburări în sistem. Un glonte dubios rezolvă oarecum situaţia. Finalul filmului ne indică soluţia, plauzi-

Scanned with OKEN Scanner

bilă și rezonabilă, a ieșirii din poliție. O pensie într-o țară liniștită nu mai dă nimănui bătăi de cap. Al Pacino ne oferă un recital cu acest personaj și performanța lui actoricească, în manieră decorativă și teribilistă, e repede acceptată de public.

UN VITEAZ DE-AL LUI MIHAI

ANDREI

NEMURITORII (România, 1974, regia Sergiu **Nicolaescu** interpretează **Sergiu Nicolaescu**). O oaste, de fapt o mână de viteji cutreieră Europa în drumul de întoarcere spre casă, după uciderea lui Mihai Viteazul de către generalul Basta, în noaptea de 12 spre 13 august a anului 1601. Drumul lor este al unor bărbați cutezători, dar în permanență hărțuiți, înfometați, urmăriți, pentru că duc cu ei o ladă în care se crede a avea comoara domnitorului Mihai; și mai duc stea-gul celor trei țări românești unite. Lada, în care se presupune a fi aur, este mult râvnită. Pentru a o duce întreagă în țară se bat până la ultimul om. Între „nemuritori", căpitanul Andrei este descoperit într-un șireag, de unde va fi salvat, recunoscut de Costea ca fiind luptător devotat și apropiat de garda lui Mihai. Aflăm acum câte ceva din biografia eroică a căpita-nului Andrei. În noaptea când a fost ucis Viteazul, chemat de o femeie, cu o scrisoare de dragoste, Andrei plecase cerând permisiunea domnitorului. De atunci o caută pe acea femeie. Între timp, a fost închis. Șapte ani. A ieșit din închisoare și era gata-gata să sfârșească în șireang dacă vitejii români nu l-ar fi descoperit la timp. În cadrul grupului, căpitanul este elementul de echilibru și, încet-încet, el devine comandantul, omul de care ascultă toți. Este consultat, și apreciat ca atare, după o înfruntare între el și Costea, conducătorul de până acum, cu privire la luarea cu ei a unei femei mute întâlnite în drum. Pe parcurs căpitanul o întâlnește pe tânăra care îl chemase cu glas mincinos în acea noapte, voind s-o

Scanned with OKEN Scanner

pedepsească, însă Vasile, luptător ca şi ei de-al lui Mihai, care însă nu acceptase să depună jurământ, deşi se afla mereu foarte aproape de viteji, adesea ajutându-i, solicită el dreptul de a-i veni de hac mincinoasei. Bolnav, cu febră mare, delirând, Costea este în pericol, însă căpitanul Andrei îl dă în îngrijirea femeii mute adunate de pe drumuri şi bărbatul se vindecă. Lui Andrei îi încredinţează Costea secretul lăzii: înăuntru nu era aur ci numai bolovani. Lada era doar o nădejde, un simbol al reîntoarcerii pe pământul natal. Andrei duce la îndeplinire misiunea revenirii, reuşind să scape în mai multe rânduri de urmărirea lui Iusuf-paşa. În final, el, ca unic supravieţuitor al grupului, dă foc lăzii, ucigându-i pe paşă şi pe boierii turciţi lacomi de bani. Pe meterezele cetăţii flutură în vânt steagul unirii. Căpitanul Andrei şi-a îndeplinit misiunea: faţă de Mihai, şi faţă de pământul străbun.

În interpretarea acestui personaj Sergiu Nicolaescu îşi concepe o mizanscenă care alternează planurile de ansamblu, în cadrul cărora indică de fiecare dată locul important al căpitanului, cu prim-planuri menite să dea relief dramatic unei stări de încordare şi refuz al oricărei încercări de a fi convins să abdice de la credinţa sa în libertatea ţării. Este când prietenos şi blând, când energic, crud, neîndurător, cu trădătorii şi cu duşmanii. În ultima secvenţă încearcă să salveze viaţa lui Dumitru (Amza Pellea) şi a unui copil, Mihăiţă. Întotdeauna oamenii l-au înconjurat cu devotament, cu aceeaşi credinţă, fierbinte, prin care el însuşi a demonstrat respectul suveran faţă de idealul lui Mihai Viteazul, de independenţă şi unire a ţărilor române. Un viteaz cu inimă de aur. Un „nemuritor":

Scanned with OKEN Scanner

REPORTER DISPĂRUT LA DATORIE

LOCKE-ROBERTSON

PROFESIUNE: REPORTER (**Professione: reporter**, 1975, Italia-S.U.A., regia Michelangelo **Antonioni**, interpretează **Jack Nicholson**). **David Locke** este un profesionist al imaginii şi un intermediar între realitate şi lume, ca reporter de televiziune. El vine din Anglia într-o zonă fierbinte a Africii, pentru a realiza un reportaj. Are acasă o soţie, dar căsnicia lui nu e dintre cele mai fericite. Atunci când lucrurile vor lua o anumită întorsătură, soţia lui, Rachel, va încerca să descopere interviul luat unui preşedinte african şi să-l difuzeze. Profesiunea reporterului nu este dintre cele mai comode şi mai lipsite de risc, adevărul plătindu-se uneori foarte greu, cu viaţa chiar. La situaţia aceasta legată de condiţia reporterului într-o lume politică se adaugă alta, prevenind din schimbarea, în manieră pirandelliană, a identităţii. Într-un hotel izolat, asemănător cu cel unde lui însuşi îi va fi dat să moară, ucis de forţe reacţionare ce şi-au trimis până acolo omul crimei – descoperă cadavrul lui David (acelaşi prenume, deci) Robertson, traficant de arme, acţionând în serviciul Frontului unitar revoluţionar de eliberare. Hotărăşte să ia identitatea acestuia, cutreierând Europa. Revine în Africa însoţit de o tânără „hippie", studentă la arhitectură, până când va fi omorât de urmăritorii care-l iau drept traficantul de arme Robertson. Relatată în felul acesta, povestea vieţii lui Locke pare o aventură spectaculoasă din pornire, fără a avea însă, în filmul lui Antonioni, o coloratură senzaţională deosebită. Considerat de Antonioni însuşi filmul lui „cel mai matur din punct de vedere stilistic", după cum ne asigură Florian Potra în cartea **Aurul filmului** (volumul al doilea, apărut la Editura **Meridiane** în 1987), **Profesiune: reporter** trebuie citit numaidecât prin evenimentele infinitezimale din planul al doilea, adică pornind de la „paradigmele" propuse de structura lui audio-vizuală în care intuim mişcarea psihologiei reporterului ce-şi află altă identitate.

Scanned with OKEN Scanner

Îl însoţim în drumul cu maşina, în planuri lungi, luate de departe, iar când e să moară, aparatul de filmat (de „producţie" canadiană, adecvat realizării unei mişcări bogate şi complicate) transcrie, de fapt, neliniştea interioară a personajului şi acel climat aparent banal al crimei în plină zi. Localizată în Spania, la „Hotel de la Gloria" din Osuña, pe Costa del Sol, secvenţa uciderii lui Locke îşi merită locul antologic, în orice istorie a filmului.

Personajul reprezintă în sine o formulă inedită, în totul originală şi demnă de un interes aparte, în evoluţia concepţiei despre eroul de film luptător pentru o cauză căreia i se rallază din motive umanitare, într-o strânsă dependenţă cu subiectivitatea sa, cu felul de a fi şi de a gândi. Antonioni propune, aşadar, o viziune dinspre adâncul „insondabil" al sufletului acestui bărbat însingurat ce hotărăşte să trăiască o altă viaţă, asumându-şi riscul derivat de aici. Nu ne va mira, tocmai de aceea, că moartea lui nu are nimic eroic şi exemplar, înregistrându-se într-un peisaj dezolant, într-o magmă sonoră şi vizuală, ca şi cum unui orb i s-ar prezenta crâmpeie din realitate, iar el le-ar da interpretarea personală inconfundabilă. Antonioni realizează, de fapt, o viziune reificatoare, scindată, însă, asupra unui moment tragic înglobat într-o materialitate neomogenă, exterioară, de unde cineastul extrage semnificaţia sublimată a unui destin, cu aura lui de inefabil.

INTEGRITATEA UNUI SENTIMENTAL

JOSEPH TURNER

CELE TREI ZILE ALE CONDORULUI (**Three Days of the Condor**, S.U.A., 1975, regia Sydney **Pollack**, interpretează **Robert Redford**). Un film poliţist în care Robert Redford joacă rolul unui nevinovat cititor de bibliografie pe o singură temă. Raportul „Condorului", indicativul sub care este reperat personajul în sistemul CIA, privitor la o anumită problemă litigioasă, de primă importanţă pentru interese finan-

Scanned with OKEN Scanner

ciare legate de petrol, produce nemulţumiri şefilor lui, necunoscuţi, care hotărăsc să lichideze tot grupul „cititorilor". **Joseph Turner**, respectiv **Condorul**, scapă ca prin minune. Părăsise sediul instituţiei în pauza de prânz, răstimp în care, pe o vreme ploioasă, are loc uciderea colegilor lui, între care şi o frumoasă specialistă în limbile orientale. Urmărit cu intenţia, până la urmă foarte clară pentru Condor, de a fi ucis, acesta găseşte soluţia de a se ascunde la o necunoscută pe care o somează, ameninţând-o cu pistolul, să se supună ordinelor lui. Împrejurările îi sunt pentru moment favorabile. Frumoasa Cathy (Faye Dunaway) este singură, deşi are un prieten, plecat însă la ski pentru două săptămâni. La început speriată şi contrariată, ajunge să înţeleagă adevărata situaţie a tânărului şi să se ataşeze de acesta dând pentru o vreme uitării pe iubitul ei aflat la munte. Turner este un personaj din prima clipă simpatic, un nevinovat care încurcă fără să vrea planurile superiorilor lui şi care devine cu vremea deosebit de periculos pentru aceştia. E de mirare cum personajul, cu aerul lui la început distrat, se concentrează, fără a-şi pierde dezinvoltura şi curiozitatea, asupra unor aspecte din ce în ce mai complicate privind maşinăria reţelei secrete de spionaj, dirijată din culise de o alta, neoficială, însă cu atât mai ameninţătoare. În final, are loc o întâlnire între şeful ucigaşilor plătiţi şi „Condor". Primul se miră că acela pe care nu reuşise să-l ucidă – deşi dovedise extraordinare calităţi de om al crimei, fără a fi câtuşi de puţin un ucigaş – refuză invitaţia de a părăsi ţara şi de a lucra împreună în Europa. Turner este un sentimental şi un om integru. Sinceritatea ca şi inteligenţa lui au o notă de firesc, unul din motivele pentru care personajul devine simpatic şi, mai ales, credibil.

Scanned with OKEN Scanner

IMAGINEA UNUI EROU DE BALADĂ

PINTEA

PINTEA (România, 1976, regia Mircea **Moldovan**, interpretează **Florin Piersic**). Personajul unui film-baladă, în care sunt prezentate faptele curajoase ale unui apărător al intereselor celor obidiţi, împotriva exploatatorilor. Haiducul **Pintea** este „rupt" din ţara de aur şi cremene a Maramureşului, iar filmul îi prezintă viaţa şi faptele de luptă în lumina legendelor ce s-au zămislit în veacuri despre el. Luptător pentru dreptate naţională şi socială, Pintea ia în film înfăţişarea viguroasă a lui Florin Piersic căruia îi este parteneră Maria Ploae, în secvenţe lirice, de poezie a naturii şi de dialog între două inimi curate. Deosebit de pregnante sub raport dramatic sunt şi secvenţele ce subliniază caracterul exponenţial al personajului, legătura lui cu lumea de obidiţi în apărarea cărora s-a hotărât să lupte, înfruntând pericolul cu moartea, mereu ameninţat de cătanele austro-ungare. Filmul are o măreţie poematică prin secvenţe cum ar fi aceea a băjenarilor urcând culmea de granit a munţilor şi ducând cu ei turla bisericii ori aceea a ospăţului refuzat de bătrânii ţărani eliberaţi de Pintea.

Filmul construieşte un portret complex al personajului titular împletind planul realist cu cel fantastic, aureolându-l pe Viteaz într-o lumină legendară, aşa cum şi l-au imaginat de fapt oamenii Maramureşului şi ai ţinuturilor unde Pintea a luptat şi a murit pentru dreptate. De la ritmurile ample, corale ale unor secvenţe „colective" filmul trece la planuri restrânse, prezentând grupul haiducilor lui Pintea şi pe el însuşi, în scene detaliate abrupt, cu o tentă de suprarealitate bine controlată. Una dintre acestea, citată adesea pentru valoarea ei de excepţie, este secvenţa zborului de supravieţuire al grupului de luptători, urmăriţi îndeaproape de poteră. Ei îşi dau drumul în prăpastie ca şi cum ar trebui să zboare peste hăuri.

Scanned with OKEN Scanner

Filmul le acordă aici privilegiul de a-i arăta în viziunea legendară, de oameni de excepţie, luându-le apărarea în numele idealului pentru care ei sunt oricând gata de sacrificiul suprem. Pintea este, aşadar, proiecţia unei concepţii populare despre eroul ieşit din rândul mulţimii, luptând pentru binele acesteia. De aici şi tonalitatea caldă a portretului cinematografic, cu dubla lui valoare, baladescă şi legendară.

INVESTIGAŢII PLĂTITE CU VIAŢA

ROGAS

CADAVRE DE LUX (**Cadaveri eccelenti**, Italia, 1976, regia Francesco **Rosi**, interpretează **Lino Ventura**). Inspectorul **Rogas** face parte dintr-o familie de justiţiari, raportabilă la genul filmului poliţist dar chiar şi la filmografia lui Rosi, excelent portretist al unor individualităţi puternice, între care Salvatore Giuliano, Mattei, Luky Luciano, nume ce dau chiar titlurile unor povestiri cinematografice ale cineastului italian. Rogas este un anchetator ca atâţia alţii, însă de asemenea procedând fără teamă, cu riscul de a-şi pierde viaţa, ceea ce se va şi întâmpla. Prin investigaţiile sale, Rogas atinge punctul sensibil, şi susceptibil, al acelei zone a puterii foarte înalte, ceea ce duce la anularea anchetatorului într-un context la rândul lui regizat: în cadrul unei întâlniri cu secretarul general al partidului comunist, într-un muzeu, cei doi vor fi ucişi, cu acelaşi tip de pistol cu care fuseseră omorâţi alţi suspecţi, căutători ai adevărului. Versiunea ca atare este şi ea expresia unei „regizări" aparţinând de asemenea potentaţilor: după ce, chipurile, l-ar fi ucis pe Amar, secretarul, Rogas şi-ar fi zburat singur creierii. Minciuna „oficială" pune capăt unei vieţi şi unui drum spre adevăr.

Ca să ajungem însă la personajul justiţiarului temerar, parcurgem mai întâi un itinerar de inventariere a probelor: crimele se produc în lanţ şi sunt etalate, după cum sugerează şi titlul,

Scanned with OKEN Scanner

într-o mizanscenă a impresionării. Procurorul Varga este omorât după ce vizitează o expoziţie de mumii, cadavre „celebre". Avocatul Sanza e găsit pe o autostradă. Un preşedinte de tribunal, Calamo, e răpus în timp ce depunea o sumă la bancă. Pe urmele unor asemenea cazuri Rogas porneşte având de înfruntat o tensiune macabră, accentuată de stilul diverselor ambianţe. Aşa cum descoperă în casa farmacistului Crès sau în imobilul părăginit unde poate asculta o mie de tangouri selectate din toată lumea. Şi în vila armatorului Pattos, unde pătrunde oarecum clandestin, forţând nota, Rogas dă de aceeaşi ambianţă fertilă conspirativităţii criminale, doar că aici acţionează în mare taină capii atentatelor. Rogas este un excelent analist al mecanismului mafiot al crimei. El confruntă imagini, figuri, văzute de pildă la televizor (cazul unui general, viitor şef de stat major), cu cele prinse la ieşirea de la petrecere, spre a autentifica un adevăr, care l-ar putea înspăimânta, însă Rogas merge mai departe, caută alianţe, şi chiar dacă încercarea eşuează, sfârşind tragic, cu moartea anchetatorului, imaginea de ansamblu devine zguduitoare.

Rosi a distribuit în rolul lui Rogas un actor cu o faţă specială, Lino Ventura, al cărui chip, el însuşi ca de mumie, nu lasă a se vedea emoţiile, tresăririle de ocazie. Silueta bogată a interpretului este şi ea adecvată personajului, care trebuie să se ţină bine pe picioarele lui şi să înainteze împotriva valului de omucideri şi a ameninţării ce planează asupră-i. Este fără îndoială un personaj al acţiunii lucide, capabil să pătrundă păienjenişul sofisticat al anihilării personalităţilor şi persoanelor indezirabile de către un mecanism bicefal, unde îşi dau mâna puterea oficială cu aceea „secretă". Pe chipul actorului nimic nu pare să lase urme, în afara unei imense mirări, şi a resemnării, egale cu sine, în numele cărora acţionează din etapă în etapă, apropiindu-se de adevăr, dar şi de propriul sfârşit.

Scanned with OKEN Scanner

POSIBIL COWBOY INTERGALACTIC

ROY NEARY

ÎNTÂLNIRI DE GRADUL III (**Close Encounters of the Third Kind**, S.U.A., 1977, regia Steven **Spielberg**, interpretează **Richard Dreyfuss**). Atras de prezența fantastică a unei farfurii zburătoare, obsedat de vederea acesteia, **Roy Neary** se transformă până acolo încât devine un cowboy intergalactic **in nuca**. Din simplul om de familie cu soție și copii, „întâlnirea" îl face pe Roy un profesionist al curiozității, un descifrator de enigme, avid căutător de sensuri. Panica în care intră ai săi și regiunea respectivă, neliniștită de prezența la sol a farfuriei zburătoare, de ciudatele efecte luminoase, de taifunurile uluitoare (să reamintim secvența dezastrului miraculos provocat atunci când este capturat un pușți) reprezintă aspecte care conving imediat prin marea lor capacitate de excentricitate. Într-un univers superangoasat eroul nostru află energia trebuitoare unei investigații nu la îndemâna oricui. Principala lui calitate se relevă în voința de a ști ce se întâmplă. Nu e doar simplă naivitate, mai exact acea disponibilitate la nou ce, oricât ar panica pe unii indivizi, găsește totuși în alții ambiția de a răzbate și de a da de urma adevărului. Personajul are stofă de neînfricat. Are forța morală a cuceritorului. Se desprinde din pânza de păianjen a familiei și survolează un perimetru încărcat de capcane, mânat de o voință diabolică, și ea pe potriva scopului. Nu-i este dat oricui să pătrundă în zona unde se poate constata de aproape mersul lucrurilor. Din păcate sau, pentru valoarea de simbol a filmului, din fericire, și desigur în consens cu felul lui Spielberg de a-și construi finalurile (vezi **E.T.**) eroul află totul doar în aparență. Tocmai când – intrând în spațiul bizarului aerodrom – credeam că vom afla adevăruri palpabile, atunci pare să se declanșeze veritabilele întrebări năucitoare. Cine sunt siluetele volatile de extratereștri care – în cadrul unor „întâlniri de gradul III", și în programul sugerat al unui protocol al contactelor între

Scanned with OKEN Scanner

pământeni şi locuitorii unor spaţii necunoscute – returnează captivii şi-şi iau rămas bun fluturând mâinile lungi şi dând a zâmbi? Personajul nostru asistă la toate acestea şi aventura lui de a fi la momentul potrivit într-un punct anume, privilegiat, de unde poate percepe un sens altora inaccesibil, rezumă de fapt victoria bărbatului care poate considera reîntâlnirea cu puştiul „capturat" de extratereştri, întoarcerea acasă şi la mama lui, drept scopul atins al întregii evadări a tatălui din realitatea terestră, într-o tulburătoare tânjire după indescifrabil. Eroul nu are nimic spectaculos şi teribil, afară de, cum notam, aviditatea lui obstinată. Actorul Richard Dreyfuss poartă pe figură urmele arsurilor, consecinţa vederii de foarte aproape, la început, a farfuriei zburătoare. În totul, interpretul personajului nu vrea să dea, şi nici nu are nevoie, impresia unei prezenţe impunătoare. Mai puţin interesant, aspectul său fizic e totuşi cel mai bine ales pentru o aventură care nu este a armelor, ci, până la acest punct, a cunoaşterii simple, de fapt a nevoii americanului obişnuit, a oricărui om al planetei, de a şti acele lucruri ce nu-l lasă să doarmă, îl clatină din inerţia speciei umane. Apărător şi posibil salvator al copilului, omul matur intuieşte preferinţa supratereştrilor pentru un dialog cu vârstele fragede, dialog ajuns, într-un alt film al lui Steven Spielberg, **E.T.**, la o formă narativă emoţionantă.

ÎN DESCENDENŢA UNUI MIT

BRONCO BILLY

BRONCO BILLY (S.U.A., 1980, regia Clint **Eastwood** interpretează **Clint Eastwood**). Orice gen îşi are în timp, peste timp, oglinda proprie în care să-şi privească farmecul de odinioară dar şi fardurile ivite. Un bun pistolar, „cel mai bun ţintaş", reprezenta odinioară o **ţintă** a performanţei, iar acum a rămas doar o amintire. O amintire foarte

Scanned with OKEN Scanner

scumpă unui vânzător de magazin devenit „**Bronco Billy**", adică asul tragerilor cu pistolul, cowboy-ul adus în arena circului, în spectacolul „Vestul sălbatic" pentru gustul micuţilor spectatori. Clint Eastwood joacă proiecţia unei imagini idealizate, până la a-şi identifica personajul cu chiar cowboy-ul generos, eficient, de toată lumea respectat. Asemenea unora dintre eroii vestului, Bronco îşi continuă existenţa transformându-se în piesă de muzeu viu, dând(u-se) (în) spectacol(e), din oraş în oraş, mai mult de amorul artei decât pentru a se alege cu bani din aceasta. Idealitatea are carnaţie epică. Lui Bronco i se găseşte şi o parteneră „ideală", colaboratore temerară, şi ea cucerită pentru totdeauna de spectacolul preeriilor. Este fiica unui om bogat şi are un nume ca un clinchet de clopoţel – Antoinette Lily; blondă cu zulufi şi greu de cucerit, cu sânge rece şi inimă de reptilă. Doar Bronco o poate îmblânzi. Bronco şi contextul (soţul fuge în noaptea nunţii; mama vitregă a fetei o dă dispărută şi, grăbită să pună mâna pe avere, îl închide pe soţ într-un ospiciu, acuzându-l de a o fi ucis pe fată). Milionara fuge din puful de moştenitoare, scuipă barbituricele înghiţite şi se duce degrabă în arenă, unde o cheamă Bronco, „şeful" trupei, neînduplecatul cowboy. Regăseşte în familia circarilor climatul de solidaritate şi respect, de iubire sinceră de care nu a avut parte în familie, fără a o mai interesa prea mult situaţia ei. Aceeaşi aspiraţie spre curăţie sufletească, aceeaşi vocaţie a mitizării realităţii cotidiene, aceeaşi dimensiune a eroicului legendar o va lega pentru totdeauna de Bronco, precum pe toţi ceilalţi membri ai trupei. Personajul lui **Bronco** nu poate fi înţeles şi acceptat fără a ţine seama că interpretul lui este un nume de relief al westernurilor „spaghetti" (dând viaţă mârşavului Harry), actorul reuşind aici să-şi facă simpatic personajul, chiar şi sub înfăţişarea unui „dur". Sunt evitate efectele facile ori peiorative ale parodiei încât Bronco să-şi merite renumele şi să devină verosimil ca model posibil pentru micuţii spectatori.

Scanned with OKEN Scanner

ŢÂFNOS DAR OMENOS

HORIA LAZĂR

NOI, CEI DIN LINIA ÎNTÂI, (România, 1986, regia Sergiu **Nicolaescu**, interpretează **George Alexandru**). Poreclit Ţafandache de subalterni, de soldaţii şi gradaţii plutonului pe care îl conduce în cadrul ofensivei armatelor române participante la eliberarea Ardealului, apoi a Ungariei şi Cehoslovaciei de sub ocupaţia fascistă, către sfârşitul celui de al doilea război mondial, sublocotenentul **Horia Lazăr** e tipul ofiţerului zelos dar lipsit de experienţă. Când ajunge în linia întâi atitudinea lui stârneşte hazul superiorilor şi pe al veteranilor, dar, cu timpul, reuşeşte să câştige încrederea tuturor. Lazăr este un ofiţer mânat de sentimentul fierbinte al iubirii de patrie, şi legat de aceasta se cere menţionat episodul eliberării satului natal şi al întâlnirii cu părinţii. Ţâfnos, cu pretenţii „cazone", exagerând în disciplina potrivită mai degrabă pentru exerciţiile de pregătire din timp de pace, personajul se arată croit din stofa rară a eroilor. Acţiunile la care participă împreună cu plutonul lui îi arată bravura şi îl fac în cele din urmă simpatic celor din subordine care, deşi îl ironizează pentru comportarea lui bătoasă de la început, îl îndrăgesc foarte mult. Iubirea lui pentru Silvia, studentă medicinistă şi fiică a generalului Marinescu, comandantul trupelor române din zonă, traversează filmul cu lumina ei când diafană, când nostalgică ori încărcată de dramatism. Rănit în timpul unui atac al unei unităţi de blindate germane, Horia este dus de Silvia la un lazaret nemţesc unde îl obligă pe medicul de acolo să-l opereze cu grijă, fără a-i amputa piciorul. De altminteri, personajul este multiplu caracterizat de povestea filmului, atât prin ceea ce el se oglindeşte în ceilalţi (subalternii, superiorii, Silvia, părinţii) cât şi prin acţiunile de bravură militară. Contribuie la expresia firească a statuării vizuale a personajului şi jocul simplu, sincer, ataşant al tânărului actor George Alexandru. Sublocotenentul Horia Lazăr este un personaj memorabil al

Scanned with OKEN Scanner

cinematografiei române tocmai prin complexitatea caracterului său, prin energia demonstrată şi prin substanţa omeniei sale inteligent valorificate regizoral după cum inspirat a fost conceput de Titus Popovici, scenaristul.

„TERMINATORUL" SCHWARZENEGGER

TERMINATORUL

TERMINATOR 2: ZIUA JUDECĂŢII (**Terminator 2: Judgement Day**, S.U.A., 1991, r. James Cameron, interpretează Arnold Schwarzenegger) Realizat în 1984 Terminator avea să fie considerat, graţie nu doar succesului de casă deosebit, un titlu clasic în filmografia science-fiction. Un robot (Arnold) eşua în misiunea lui – trimis din viitor în prezentul planetar ce urma cataclismului atomic (al treilea război mondial) – de a o ucide pe Sarah (Linda Hamilton) înainte ca femeia (supravieţuitoare) să dea naştere unui copil. O luptă între oameni şi maşini. Un viitor al supremaţiei roboţilor. În partea a doua, un nou robot, dintr-o nouă serie, T-1000, îşi începe „misiunea" de ucidere a copilului John Connor. Împotriva lui T-1000 oamenii îl trimit pe... Schwarzenegger, pe post de robot în slujba umanităţii. Fără îndoială, acest Terminator al lui Schwarzy se înscrie într-o tradiţie a cinematografului american horror-fiction. Imaginaţia groazei este nelimitată în spaţiul viitorului negru. Războiul împotriva maşinilor este dus tot cu ajutorul maşinilor: un supercomputer care preia înfăţişarea umană, folosind un ţesut viu învelind structura metalică a corpului.

De astă dată în serviciul binelui, starul Arnold Schwarzenegger este actorul hărăzit, şi mult apreciat, pentru asemenea gen de personaje în care aventura individuală se derulează la o tensiune ce angajează destinul colectivităţii. Un robot salvează omenirea, luând apărarea unui copil.

Scanned with OKEN Scanner

Efectele vizuale şi întreaga tehnologie a filmului, de la robotizarea acţiunii la cascadele uluitoare, sunt croite pe măsura vedetei masculine, „Terminatorul" Schwarzenegger.

AVENTURA DE TIP „POLICIER"

JOE HALLENBECK

ULTIMUL SAMARITEAN (**The last Boy Scout**, S.U.A., 1992, r.Tony **Scott**, interpretează **Bruce Willis**). Există fără îndoială un stil al aventurii detectivistice specific policierului.Nici un alt actor nu-i subminează clişeele cu atâta fineţe, umor şi eficacitate precum o face Bruce Willis. Personajul său din „Ultimul samaritean", Joe Hallenbeck, a ajuns la periferia interesului social: are în urmă o sancţiune din timpul unui atentat împotriva Preşedintelui, pe nedrept este acuzat, este înşelat de soţie cu cel mai bun prieten al său, iar fiica nu-i acordă respectul firesc. Împreună cu un alt bărbat cu inima zdrobită, Alexander Dix (Damon Wayans), revine în arena „poliţistă", scoţând în vileag fărădelegile unui potentat politic, ascuns după cortina spectaculoasă şi înşelătoare a jocurilor sportive (fotbal american).

În lumea sportului profesionist, într-o ambianţă tensionată, Bruce este extraordinar, iar umorul lui îl face şi aici deosebit de simpatic. Un gen de aventurier sportiv, jucat în notă parodică, precum boxerul din „Pulp fiction", filmul care a obţinut, în mai 1994, Palme d'or. S-ar putea spune: un „aventurier" de tip Bruce Wills.

SUPERSOLDAT CAUTĂ... UMANITATEA PIERDUTĂ

Luc Devreux

SOLDATUL UNIVERSAL (**Universal Soldier**, S.U.A., 1992, r.Roland **EMMERIC**, interpretează **Jean Claude**

Scanned with OKEN Scanner

Van Damme) Un aventurier al groazei, Luc Devreux este un „Soldat Universal" într-o divizie alcătuită din prototipuri invulnerabile. Fără emoţii, fără dureri, războinic perfect, supradotat, iată că o simplă reminiscenţă „umană" îl duce pe Luc la gesturi sentimentale salvând o reporteriţă TV, Veronica Roberts (Ally Walker). Produse ale supertehnologiei, militarii fără viaţă manifestă totuşi uşoare insurgenţe biologice. Tema aventurii de tip „Frankenstein" este ilustrată aici printr-o luptă spectaculoasă – sugerată de „furtuna deşertului", în care umanitatea îşi are locul ei. Van Damme poartă înfăţişarea **soldatului universal** capabil de performanţe, dar şi încă disponibil în a detecta răul cel mai rău şi a lupta până la capăt pentru anihilarea lui.

Fără îndoială avem aici un personaj din seria celor proprii lui Jean Claude Van Damme în care măiestria sportivă ocupă un loc de prim plan.

AVENTURĂ CONJUGALĂ ÎN PEISAJ MORBID

FESTER

TRĂSNĂILE FAMILIEI ADDAMS (**Addams Family Values**, S.U.A., 1993, r.Barry SONNENFELD, interpretează **Cristopher Lloyd).** Continuarea „Familiei Addams", Trăsnăile... indică o necesară rotunjime şi coerenţă a povestirii. Mediul este aceeaşi casă trăznită, colorată în morbideţe pasională (soţii sunt nebuni unul după altul, copiii nu se lasă până nu dau concreteţe maximă răului care, însă, „vrea" binele...). Umorul negru apasă acţiunea, dar scenele comice fac agreabile întâmplări de tot neverosimile. Un joc. Dintre toate, cea mai pasionantă devine, în noul film, încercarea fratelui lui Gomez, Fester, nebunul, oligofrenul, uriaşul nătâng, de a-şi întemeia o familie, alegând-o ca soţie pe una din bonele ce vin să se angajeze în casă, pentru copiii familiei Addams.

Scanned with OKEN Scanner

Fester alege răul cel mai rău: o criminală interesată de bărbaţi bogaţi şi celibatari. Captarea lui Fester este perfectă până la un punct. Uriaşul nu poate fi anihilat cu una cu două. Aviditatea sa sexuală pare să o mai potolească pe femeia care intră în panică în urma ratărilor în serie ale tentativelor de a-şi ucide soţul spre a-i moşteni averea.

Fester revine acasă după tribulaţii colosale. Trecut prin lume, monden, el duce dorul alor săi, iar femeia ucigaşă revine pocăindu-se poate pentru a încerca un nou truc. Aşa se şi întâmplă, însă de astă dată, în casa-cavou, unde totul e aiurit, dar binele „teleghidat" de soartă, şi unde Debbie (numele logodnicei interesate) pune la cale o nouă tentativă, intrusa plăteşte scump, cu viaţa. Punct final, însă lui Fester îi plac nopţile de dragoste. O nouă bonă-poate fi şi o nouă aventură sexuală şi sentimentală.

VIOLENŢĂ „DECONGELATĂ"

SPARTAN

DEMOLATORUL (**Demolition Man**, S.U.A., 1993, r. Marco BRAMBILLA, interpretează **Sylvester Stallone**). Acţiunea iniţială (Los Angeles, 1996), care, deci, oricum este plasată în viitor, este apoi împinsă şi mai departe, în anul 2032, într-un oraş ce acum se cheamă San Angeles: supercivilizaţie urmând unui „trecut" încărcat de agresivitate. Sergentul John Spartan este învinuit de a fi contribuit la moartea a 30 de persoane, ostatecii unui criminal periculos (Phoenix). După ce amândoi sunt băgaţi la congelator, peste ani Spartan este iarăşi convocat să-i vină de hac agresorului şi el între timp scos din starea de îngheţare. Ce urmează, o spune titlul filmului. Stallone – pe care l-au lansat filmele cu Rocky şi Rambo (personaje ce ilustrează genul unei aventuri cascadoreşti specifice actorului) – este acum „demolatorul". Ceva care nu are rival. Nimeni nu-i poate rezista demolatorului.

Scanned with OKEN Scanner

El se manifestă într-o lume „înghețată" într-o perfecțiune de laborator: nu se bea, nu se fumează, nu există viață sexuală. Trebuie reinventat trecutul ca oamenii să intre cât de cât în normalitate. Viitorul din acest film poate neliniști prin monotonia lui de o corectitudine plictisitoare, de-a dreptul „inumană".

Scanned with OKEN Scanner

III. Inocenţa:

OAMENI OBIŞNUIŢI
COPII
PERSONAJE DE ANIMAŢIE
PERSONAJE – OBIECT
PERSONAJE – STĂRI

● UNIVERSUL FILMIC SE POPULEAZĂ CU UN MARE NUMĂR DE PERSONAJE PROVENIND DIN RÂNDUL OAMENILOR SIMPLI, A CĂROR EXISTENŢĂ NU ARE NIMIC SPECTACULOS, DAR DIN CARE FILMELE AU ŞTIUT SĂ FACĂ UN SPECTACOL EMOŢIONANT. ● PREZENŢI ÎN TOATE GENURILE, COPIII AU OBŢINUT CHIAR DREPTUL DE A AVEA UN GEN CINEMATOGRAFIC AL LOR, ŞI CHIAR FESTIVALURI CONSACRATE. ● O IMENSĂ POPULARITATE CUNOAŞTE ÎN CHIP CONSTANT FILMUL DE ANIMAŢIE – CU PERSONAJELE LUI DE NEUITAT, APRECIATE DE SPECTATORII DIN TOATĂ LUMEA ŞI DE TOATE VÂRSTELE. ● EXPRESIE A DEOSEBITEI SALE CAPACITĂŢI DE EMOŢIONARE ŞI DE RELEVARE A PREOCUPĂRILOR UMANE, FILMUL ŞI-A CREAT, PRIN AMBIANŢĂ, PRIN FORŢA LUI OBIECTIVANTĂ, VERITABILE PERSONAJE PORNIND DE LA SITUAŢII, STĂRI, IMAGINI, OBIECTE AL CĂROR ROL NU ESTE CU NIMIC MAI PREJOS DECÂT AL PERSONAJELOR „VII". ● INTRĂ AICI ÎN JOC TALENTUL DECORATORULUI, AL PICTORULUI DE COSTUME, AL AUTORULUI IMAGINII, AL TRUCAJELOR ŞI AL ALTOR COLABORATORI PREŢIOŞI AI REGIZORULUI.

Scanned with OKEN Scanner

OMUL ŞI UNIFORMA

PORTARUL HOTELULUI „ATLANTIC"

ULTIMUL DINTRE OAMENI (**Der Letze Mann**, Germania, 1924, regia F.W.**Murnau**; interpretează **Emil Jannings**). Un personaj ilustru al **expresionismului** german prin efortul realizat, al cineastului F.W.Murnau, de a-şi umaniza eroul şi de a-l trata nu numaidecât în maniera curentului cinematografic menţionat – în al cărui program esenţializarea, dependenţa de decor, anihilarea particularităţilor individualizatoare conduceau arta filmului la abstractizare forţată. În ciuda tulburătoarei drame a **portarului de la Hotelul „Atlantic"**, mutat la bătrâneţe într-o altă muncă, la lavabouri – ceea ce impunea o dimensiune timbrată de accentul „fatalităţii" în jocul actoricesc – regizorul caută să-l **exprime** prin sensibilizare, prin stilul concret, realist, motivat dramaturgic şi nu ontologic. Personajul există ca umanitate ultragiată, suferind în relaţie cu lumea sa, închisă în rigorile etichetei şi dezvăluindu-se ca entitate psihică, socială prin tocmai această raportare. Prezenţa impozantă a portarului în faţa uşii turnante a hotelului, mersul său pe stradă către casă, salutul ce făcea parcă parte din aerul de fiecare zi al acestuia sunt valorificate regizoral într-o diversitate de formule. Racursiul, filmarea dintr-un unghi de jos conferă eroului, la început, alura inflexibilă a unuia care a reuşit în viaţă. Ţeapăn, foarte mândru mai ales de uniforma cu fireturi şi nasturi metalici, el pare să fie cineva în cartierul periferic unde locuieşte. Înainte de a trece pe sub un portic, în incinta blocului, regizorul descrie ambianţa străzii, a modului de a trăi al colocatarilor, extaziaţi de-a dreptul în prezenţa omului cu fireturi. Bărbaţii se retrag făcându-i loc să treacă, salutându-l salutaţi, la rândul lor, de acesta, în maniera protocolară încărcată de o abia reţinută aroganţă tradusă mai degrabă în atitudinea altruistă a unui nabab de periferie, împărţind bomboane copiilor disciplinaţi ori handicapaţi în încăierările cotidiene. Murnau îl filmează în plan întreg,

Scanned with OKEN Scanner

în prima parte, pentru ca, odată cu pierderea uniformei, consecinţă a trecerii lui ca îngrijitor la lavabouri, să devină predominante groplanurile. Personajul duce o existenţă ecranică realistă şi una onirică, văzut de regizor în situaţii contrastante, ca urmare a schimbării survenite în viaţa individului, fapt explicabil pentru bivalenţa concepţiei regizorale. Când mai poartă încă uniforma, cu toate drepturile, personajul are mersul sigur, păşind într-o atitudine vizibil impunătoare. La a doua lui trecere către slujbă, când, încă în uniformă, furată însă, după ce i se luase, deci, eroul are conştiinţa inferiorităţii către care a fost împins prin munca degradantă la subsol, mersul lui este al unui mahmur (e drept că a petrecut noaptea de nuntă a fiicei lui, dar oricum el nu mai este omul sigur de sine din dimineaţa precedentă), trezit la realitate de relevarea tristei schimbări: adevăratul portar, al „Atlanticului" este cel care i-a luat locul. Lumea îi fuge de sub picioare, clădirile se năruiesc peste el strivindu-l, atunci când avea de făcut drumul clandestin cu uniforma pe care reuşise să o fure. Acum el se strecoară, într-o altă tonalitate joasă, pur şi simplu umilindu-se în înaintarea cocârjată, ca o umbră, trecând tiptil. Este un alt om decât cel care până mai adineauri dorea să fie remarcat şi salutat, ori să salute cu tot dinadinsul. Camera de filmat se apropie de chipul lui desfigurat, încremenit într-o atitudine de uimire şi cruntă dezamăgire, ca atunci când un client îl apostrofează pentru comportarea lui acuzată ca insuficient de deferentă.

În cea de a treia manifestare a personajului, excluzând prezenţa în familie, întâi plină de atenţii de tot felul, apoi pe punctul de a i se trânti uşa în nas de către soţie şi de ginerele infatuat, Emil Jannings găseşte o formulă exuberantă de interpretare. Devenit milionar printr-un joc fericit al sorţii, un joc „imaginat", cum ne avertizează cineastul, fostul portar, şi fostul îngrijitor, are acum căderea să-i sfideze pe superiorii lui de până mai ieri. Toţi îi stau la picioare, ca unui veritabil miliardar: moştenitorul unui american în al cărui testament era

Scanned with OKEN Scanner

prevăzut ca averea lui toată să treacă în posesia aceluia pe ale cărui braţe îşi va da obştescul sfârşit. Acest „fericit" este personajul nostru. Prin forţa împrejurărilor sorţii, el ne oferă şi o mostră de comportament princiar, aruncând banii în stânga şi în dreapta, adulat de o asistenţă subalternă şi de tot linguşitoare, ca o răsplată fictivă la prevaricaţiunile existenţei de mărunt slujbaş. În afară de prezenţa în cadru a personajului, important este felul lui de a vedea lumea, subiectivitatea prin care-şi construieşte Murnau **viziunea** sa, probă de cinematograf novator, depăşind curentul expresionist tocmai acolo unde acesta voia să exceleze: consistenţa trăirii umane.

GENEROSUL CU SÂNGE RECE

MARECHAL

ILUZIA CEA MARE (**La Grande Illusion**, Franţa, 1937, regia Jean **Renoir**, interpretează **Jean Gabin**). Este locotenent în armata franceză iar în viaţa civilă, mecanic. Cade prizonier şi este închis într-un lagăr german. Locuiesc şase într-o celulă şi gândul evadării nu-i părăseşte. **Marechal** este surprins în timp ce scormone în zid cu o lingură. Drept pedeapsă i se prescrie carceră. Aici este vizitat, din când în când, de paznic, un soldat german a cărui generozitate simplă şi sinceră se manifestă tot timpul. Momentul emoţionant al oferirii unei muzicuţe este cel mai bine articulat în ansamblul secvenţei. Marechal, care tăcuse mereu, se apucă să cânte la plecarea santinelei. Când iese din carceră, participă împreună cu camarazii la un spectacol de revistă. Ca şi compatrioţii săi, Marechal trăieşte evenimentele de pe front. În existenţa prizonierilor francezi are o rezonanţă deosebită succesul armatei franceze care recâştigă localitatea Douaumont. Vestea parvine în timpul spectacolului şi toţi prizonierii cântă în cor **La Marseillaise**. Spre a-i pedepsi pentru aceasta, germanii îi mută la alte lagăre. Marechal, Boieldieu şi Rosenthal

Scanned with OKEN Scanner

sunt duşi la fortăreaţa Wintersborn, condusă de von Rauffenstein. După o perioadă de calmă tatonare a situaţiei se pune la cale evadarea. Marechal are, în interpretarea lui Jean Gabin, aspectul liniştit al unei structuri temperamentale foarte puternice pentru care nu există nimic mai presus de gândul evadării. Personajul ascultă, priveşte, rareori vorbeşte, şi când o face are totdeauna în priviri o neliniştе abia stăpânită. Lasă impresia că meditează incontinuu şi profund la soluţiile de a ajunge acasă, în Franţa. În agitaţia generală şi în animaţia creată cu diverse prilejuri (reprezentaţia teatrală, bruiajul concertului cu fluiere apoi cu linguri şi cratiţe), Marechal îşi păstrează sângele rece. Pe faţa impenetrabilă a lui Gabin gândul ascuns al evadării este un cifru căruia apropierea finalului filmului îi dă dezlegare. Atent la jocul afectivităţii, sensibil la gestul lui Boieldieu care acceptă să se sacrifice pentru a le îngădui lor plecarea, Marechal se comportă delicat cu Elsa, fermiera germană. Îndrăgostit de cea care le oferise casă, hrană şi securitate, ar dori să nu o facă să sufere la plecare. De obicei reţinut, chiar şi în momentele ceremonialului de Anul Nou, Marechal se arată capabil de tandreţe şi de participare la suferinţele celorlalţi. Elsei îi anunţă apropierea plecării prin prietenul lui Rosenthal, cu care evadase, iar atunci când acesta nu mai poate continua drumul, din cauza unei răni, Marechal îl ajută, îl aşteaptă, nu-l lasă singur.

În sobrietatea personajului tragedia războiului stă ferecată cu un lacăt al muţeniei. Prin perseverenţă şi prin constanţa caracterului său, a manifestării nespectaculoase, Gabin oferă imaginea unei „clase" a cărei atitudine faţă de lume şi viaţă comportă riscul asumat cu seninătate, concretizându-se ca încredere echilibrată în sensul existenţei.

Scanned with OKEN Scanner

DINCOLO DE INTERESELE DE CLASĂ

RAUFFENSTEIN

ILUZIA CEA MARE (**La Grande Illusion**, Franţa, 1937, regia Jean **Renoir**, interpretează **Erich von Stroheim**). Odată cu angajarea lui Stroheim pentru rolul lui Rauffenstein, personajul acestuia devine, din episodic, de prim rang. Regândit, personajul conducătorului lagărului de prizonieri de la Wintersborn, aristocrat în viaţa civilă, se desfăşoară în perspectiva relaţiei cu Boieldieu, deţinut, ofiţer francez dar ca poziţie socială făcând parte din aceeaşi clasă. **Rauffenstein** este un individ complex ca personalitate şi nu are nimic din accentele apăsate ale ofiţerului „inamic", în maniera în care filmografiile de război au cultivat portretul negativ al adversarului. Comandant de lagăr, el este un degustător al frumuseţii şi un as al prieteniei nobiliare. Ca german este în primul rând un militar excelent. Are mai multe răni, grave. Mersul lui reprezită un jurnal al faptelor de arme. Are coloana ruptă, la cap posedă o plăcuţă de argint, umblă, de aceea, ţeapăn, rigid. Nu-l părăsesc nici o clipă bunele intenţii protocolare faţă de ofiţerii francezi supravegheaţi sub comanda sa. Când în lagăr este adus Boieldieu, Rauffenstein lasă impresia vagă a achiziţionării ori a întâlnirii unui vechi amic. Discuţiile dintre ei se desfăşoară la nivelul condiţiei comune de rafinaţi, de aleşi în structurile societăţilor lor. Nu se enervează niciodată şi nu comite gesturi precipitate. Când are loc bruiajul muzical al deţinuţilor, nu se pierde cu firea. Ordonă sec, precis, confiscarea fluierelor ca apoi, precaut, să dispună apelul în curtea închisorii. Este desigur surprins de lipsa tocmai a prietenului lui. Trece la urmărirea acestuia. Întâi, însă, îl roagă, neînţelegând ce s-a întâmplat, apoi îi ordonă să coboare. Întrucât Boieldieu nu se supune rugăminţii, este ameninţat cu consecinţele nesupunerii. Intuieşte sfidarea franceză în „solo"-

Scanned with OKEN Scanner

ul la fluier al prietenului de până mai adineauri, şi atunci nu mai ezită. Scoate pistolul şi ţinteşte, cu aceeaşi grijă, declarată ulterior, de a trimite un glonte în picior. Piciorul însă nu are nimic. Împuşcătura a fost primită în piept. Când îşi dă seama de iminenţa morţii lui Boieldieu, îl dă uitării apreciind gestul lui de sacrificiu pentru a contribui la evadarea unor camarazi. Îi oferă francezului singura floare din fortăreaţă asigurându-l de preţuirea lui.

FRUMUSEŢE DECORATIVĂ

ARMAND

FRUMOASA ŞI BESTIA (**La Belle et la Bête**, Franţa, 1946, regia Jean **Cocteau**, interpretează **Jean Marais**). Nu poţi vorbi despre Bestie fără a-l aminti pe **Armand**, ca imagine pedestră a unei condiţii limitate a modului de a interpreta un sentiment. El o cere în căsătorie pe Frumoasă, fiind un impulsiv şi un „afin" al familiei, condiţii din care nu poate evada. Nici măcar atunci când are curajul de a da o spargere la pavilionul cu comori al Bestiei. Este ceea ce lipseşte animalului: o frumuseţe decorativă, de împrumutat, dar fără valoare morală. Frumoasa îl place însă acestuia îi lipseşte dimensiunea miraculoasă, gravitatea teribilă a sentimentului. Superficial şi frumos, el se constituie în ipostazierea exterioară a înamorării. Are o anumită siguranţă de sine, nătâng şi suficient, deşi chipeş. E din lumea fustelor, iar nu din aceea thanatică a Bestiei. Dacă moare e pentru că aşa vrea povestea. Nici o clipă nu intuim la personaj capacitatea de a se subordona tragicului. El serveşte naraţiunea şi profită din mersul ei: nu dă doar un chip monstrului, iar dacă o face inconştient e pentru că, luând comorile, profită, şi profită fabulos şi prin aceea că Frumoasa acceptă zborul euforic alături de el.

Scanned with OKEN Scanner

CÂND ÎNTÂRZIE PREA MULT FERICIREA

DAVID

PLOUĂ PESTE DRAGOSTEA NOASTRĂ (**Det Regnar pa var Kärlek**, Suedia, 1946, regia Ingmar **Bergman**, interpretează **Birger Malmsten**). Biografia tipică a unui neajutorat al soartei. A furat ca să-şi astâmpăre foamea, fără a fi hoţ, însă fiind totuşi pedepsit pentru aceasta. Tatăl lui a murit devreme, de tânăr, şi **David** a trebuit să trăiască alături de o mamă ce-şi câştiga existenţa dintr-o muncă dubioasă, oferind adăpost bărbaţilor. Întâlnind-o într-o gară pe Maggi, şi ea singură pe lume, în căutarea unui orizont de linişte şi siguranţă, David crede că a găsit, în fine, femeia de care îşi va lega viaţa. Aşa se şi întâmplă, doar că până să obţină aceasta, are de trecut destule obstacole. Nu au un adăpost al lor, nu are de lucru. Va găsi şi adăpost şi loc de muncă, dar le va pierde pe amândouă. Ba chiar şi pe Maggi pare a o fi pierdut. Femeia aşteaptă un copil de la un alt bărbat, însă David se împacă relativ uşor cu situaţia. Cum copilul moare la naştere, David s-ar zice că e satisfăcut de capriciile sorţii, însă oricum el acceptase să crească acel copil ca şi cum ar fi fost al lui. Când este dat afară din cabană, când i se ia adăpostul, ripostează cu violenţă lovindu-l pe funcţionarul ce-i adusese vestea exproprierii. Se vede păcălit, dar nu are încotro, trebuie să plece din acest loc unde fericirea le surâsese, lui şi iubitei, pentru abia o clipită. În finalul filmului, pornesc amândoi către nicăieri, în căutarea unui destin mai bun. Personaj dintr-un film de început al lui Bergman, David are nimbul tragic-nostalgic al unui dezmoştenit al sorţii, fără a manifesta însă acele accese psihanalitice profund tulburătoare, proprii eroilor de mai târziu ai filmelor marelui cineast suedez. Câteva momente de dezechilibru anunţă rezolvările spectaculoase, stresante şi capabile de mari emoţii: aflarea veştii neplăcute că Maggi, iubita lui, aşteaptă un copil de la un tată necunoscut; atunci când la o crâşmă un bărbat îi moare în

Scanned with OKEN Scanner

braţe; când i se anunţă exproprierea . Atmosfera calmă a unei resemnări în faţa sorţii se asociază cu speranţa uşor de citit pe chipurile din când în când înseninate ale celor doi îndrăgostiţi mereu în călătorie, în căutarea unei fericiri care întârzie.

BĂTRÂN RĂMAS PE DRUMURI

UMBERTO DOMENICO FERRARI

UMBERTO D (**Umberto D.**, Italia, 1952, regia Vittorio **De Sica**, interpretează **Carlo Battisti**). Bătrâneţea nu e un personaj comod pentru un cineast. Într-un fel cutreieri străzile urmărind o tânără şi cu totul în alt „stil" trebuie să o faci dacă eroul nu posedă datul fotogeniei în înţelesul strict de frumuseţe decorativă. Umberto este un asemenea personaj lipsit de datele frapante ale unei prezenţe agreabile, fără a părea un lălău şi un nespălat. Problema lui este aceea a unui bătrân pensionar, ce nu-şi poate plăti datoriile legate de chiria camerei sale la o patroană deloc dispusă să-l păsuiască. Este un om rămas pe drumuri, aşa încât străzile, mediile legate de un atare itinerar constituie, fără îndoială în notă neorealistă (scenariul aparţine lui Cesare Zavattini), un adevărat personaj de prim plan, specific lui De Sica. **Umberto Domenico Ferrari** nu are pe nimeni pe lume afară, bineînţeles, de lumea însăşi în înţelesul ei general. Îi sunt totuşi apropiaţi căţeluşul Flike, pentru care suferă la gândul că, neavând cu ce-l hrăni, va trebui să-l părăsească şi servitoarea din casa patroanei, Maria, fată de la ţară ce aşteaptă un copil fără a şti cu siguranţă care din cei doi militari în termen, prietenii ei, îi este tată. Dacă adăugăm câţiva bătrâni de la pensiunea unde Umberto ia prânzul am cam epuizat perimetrele cunoştinţelor lui Umberto. Totul la el stă sub semnul pasagerului, al unui provizorat ce sfârşeşte prin a deveni condiţia de fiecare zi întrucât, dat afară din casă de către patroană, şi nu atât de bolnav spre a fi reţinut la spitalul

Scanned with OKEN Scanner

unde se internează printr-un subterfugiu, personajul aproape că nu are liniște, încontinuu provocat de nesiguranța elementară a existenței. Mai mult decât a fi constrâns la o viață de privațiuni, Umberto este hăituit moral, veșnic umilit. Tragismul lui este unul de natură profundă. Viața îl obligă pe un fost funcționar corect la o multitudine de subterfugii câteodată penibile. Cum ar fi: internarea în stare de urgență; păcălirea supraveghetoarei la pensionspre a reuși să-și hrănească micul câine; tentativa de a cerși cu ajutorul cățelului pe care îl deprinde să țină într-un anume fel pălăria; cadoul oferit unei fetițe, fără succes și de astă dată, întrucât Flike nu poate sta la cămin; încercarea de a lăsa câinele contra unei sume, la un fel de chiriaș hrăpăreț etc. Umberto devine la un moment dat un mic clovn a cărui manifestare când și când atinge grotescul.

FĂCĂTORUL DE BINE

WATANABE

A TRĂI (**Ikiru**, Japonia, 1952, regia Akira **Kurosawa**, interpretează **Takashi Shimura**). Funcționar ireproșabil (nu și-a luat nici măcar o zi de concediu de-a lungul a treizeci de ani de serviciu), **Kanji Watanabe** a învățat foarte bine legile ierarhiei la primăria unde lucrează ca șef al unei secții având în subordine indivizi docili, lipsiți de personalitate, asemenea lui. Acestui om căruia nu i se poate reproșa nimic i se întâmplă să afle că nu mai are prea mult de trăit. Suferă de cancer gastric. De-acum încolo începe adevărata sau noua lui viață. E un pretext extraordinar de a se afirma, de a cheltui banii adunați într-o viață, de a-i putea cunoaște mai îndeaproape pe unii dintre oameni, de a se bucura că încă trăiește. Toate aceste noi experiențe de viață se desfășoară într-o notă de sobrietate, de o intensitate poetică niciodată exhibată. Urmărim personajul într-o manieră neorealistă, așa

Scanned with OKEN Scanner

cum numai un De Sica reușea să fie tot timpul foarte aproape de cel căruia i se furase bicicleta fără de care nu-și mai putea agonisi hrana zilnică. Tenta publicistică e mai puțin pregnantă la Kurosawa, deși ea dă totuși tonul povestirii (nu întâmplător Watanabe este însoțit în tribulațiile sale nocturne, prin localuri, de un scriitor). Cineastul japonez își plimbă personajul în existență, înăuntrul condiției sale de om, asemenea cumva modului de a încadra existențele debusolate de către un Antonioni, cu accentul, ar fi de spus, pe impasul tragic insolubil. Watanabe demonstrează o încrâncenare benefică, altruistă, el este – să nu uităm acest lucru – un Faust modern, un om al faptei. Sugestia e ușor de susținut pornind de la voința lui, exacerbată, de a face să se construiască acel parc dintr-un cartier mărginaș și sărac pentru care se zbătuseră atâta timp inutil mamele copiilor din zonă. Când îl întâlnește pe unul din însoțitorii lui în universul petrecăreț al orașului, respectiv pe scriitorul de romane de duzină, acesta mărturisește a-și lua în serios rolul de Mefisto, spre a-l introduce în lumea plăcerilor. Omul ierarhiei și al disciplinei exemplare află prin intermediul scriitorului o altă față a existenței și i se consacră până la un punct. Tocmai când ne așteptam mai puțin, Watanabe ia hotărârea de a se dedica amenajării acelui parc, voind să lase numaidecât ceva în urmă. Abia acum existența lui se poate încheia.

Înainte de a muri, Watanabe încearcă să se apropie mai cu seamă de fiul său, Mitsuo. Căsătorit, băiatul trăiește pentru soție și pentru sine, uitând de tatăl lui, fără a arăta că prețuiește efortul aceluia de a-l fi crescut singur, fără mamă. De altminteri, din momentul în care medicii îi indică simptomele cancerului gastric, Watanabe își începe periplul în propria existență și în lume. Întors acasă, el se ascunde în camera fiului unde va fi descoperit de familia tânără, apostrofat, indirect, de noră, care consideră de tot nepoliticos un asemenea gest al bătrânului. Watanabe găsise aici un loc unde sufletul lui hăituit se putea reculege, în spațiul existenței celui

Scanned with OKEN Scanner

mai drag om din lume, copilul, oricât de neînţelegător va fi să se dovedească acesta. Imediat după aceea el află un sprijin în amintirea soţiei, secvenţă remarcabilă şi care duce, în fapt, la Mitsuo, copilul rămas orfan. Ca într-o succesiune de „cadre în cadru" pătrundem către momentul despărţirii de soţie şi de mamă a personajelor pe care cineastul nu doreşte să le expedieze în relaţia lor aici vădit deteriorată, ceea ce aruncă asupra lui Watanabe o mişcătoare undă de compasiune. În ambianţa localurilor de noapte, Watanabe are fizionomia unui rătăcitor. Purtat într-o adevărată mişcare browneană, ca un punct înscriind o traiectorie zigzagată pe un cadran de radar, el este dat de colo-colo, ameţit de băutură şi de disperare. Este de neuitat secvenţa când perechile dansează languros, filmate printr-o perdea străvezie şi mişcătoare – ceea ce dă iluzia unui balans mortal. Aparatul îl priveşte deseori pe Watanabe din faţă, dintr-un unghi frontal foarte avid şi insistent. Într-un asemenea moment se face auzit cântecul lui, o melodie la modă cu douăzeci de ani în urmă: **Viaţa e aşa de scurtă... îndrăgosteşte-te, fată dragă...** Acelaşi refren se va face auzit înainte de a muri, în parc, în leagănul peste care ninge spectaculos.

Viaţa lui Watanabe se reconstituie după moarte într-o manieră caleidoscopică. Din cioburile amintirii, din jocul **puzzle** al acesteia se reconstituie imaginea adevăratului personaj, făcătorul de bine. Pătrundem prin spaţialitatea diversă a mai multor mărturii în perimetrul adevărului, într-o restructurare ce poate trimite la modalitatea în care un Orson Welles îşi reîncarna cinematografic personajul principal al filmului său celebru **Cetăţeanul Kane.** Impresionează la măruntul şi disciplinatul funcţionar de ieri predispoziţia altruistă şi setea de viaţă. Până şi aici, în înşelătoarea destrăbălare de care îl acuză fiul, mai cu seamă aflând a fi scos 50.000 de yeni din economiile lui de o viaţă, mult mai mari, Watanabe ştie totuşi să fie el însuşi şi să se oprească la timp. E semnificativ cum scriitorul remarcă în câteva rânduri puterea de stăpânire a

Scanned with OKEN Scanner

personajului, luciditatea lui. Watanabe nu se trădează pe sine în aceste momente de cumplită însingurare. Scriitorul este o călăuză de ocazie, la fel şi tânăra lui subalternă care va demisiona de la primărie pentru a lucra într-o fabrică de confecţii. Prea mult timp în viaţa lui Watanabe nu s-a întâmplat nimic pentru ca acum el să aibă tot dreptul a schimba peisagiile, a dori să se salveze din monotonie. Tânăra însoţitoare e şi ea un personaj important în ordinea dramaturgiei morţii. Acesteia i se va confesa Watanabe cu o disperare venind mai ales din singurătate. Oamenii nu-l pot ajuta. Nu a putut fi alături de el fiul mult iubit, cu atât mai puţin fata aceasta plină de energie şi de viaţă din al cărei fel de a fi se contaminează. Cu mult mai puţin i-au putut fi de folos femeile de consumaţie de prin localurile de noapte. Alternativa lui Watanabe în faţa morţii este fapta. Vocaţia faustiană odată descoperită, Watanabe găseşte în el puterea de care pesemne că nici unul dintre funcţionarii de la primărie nu ar fi fost capabili, de a duce la îndeplinire amenajarea parcului. Împotriva tuturor obstacolelor, împotriva, s-ar putea remarca, a chiar morţii – „învinse" prin ceea ce amintirea păstrează cu privire la personajul nostru. Secvenţa priveghiului elogiază fapta şi aşază lumina meritată pe viaţa decedatului. Personajul îşi justifică aureola. Fapta lui de excepţie devine pilduitoare pentru colegii de la primărie. Să nu trecem uşor peste faptul că unul dintre cei care, la priveghi, manifestă o atitudine rezervată încercând să protesteze ulterior, când unui cetăţean i se va propune o soluţie amăgitoare şi ineficientă, va putea fi văzut în final, într-un cadru ce-l va arăta asemănător lui Watanabe, conştient de necesitatea adevărului.

Personajul este aşadar evocat în multitudinea manifestărilor sale specific umane. Poate mira atâta energie la un om, aşa cum impresionează ceea ce unul din funcţionari îşi aminteşte: anume de clipa când, pe pod, Watanabe se oprise spre a admira ultimul apus de soare. Prin atitudinea lui demnă, Watanabe este un personaj antologic al cinematografiei din toate timpurile.

Scanned with OKEN Scanner

RENĂSCÂND DIN PROPRIA CENUŞĂ

GEORGE

ORGOLIOŞII (**Les orgueilleux**, Franţa, 1953, regia Yves **Allegret**, interpretează **Gérard Philipe**). Un bărbat tânăr îşi găseşte în alcool şi în depărtare morfina pentru tragedia familiei sale. E medic, mai exact, a profesat medicina la Paris dar, beat fiind, a încercat să intervină la naşterea propriului copil, „ucigându-şi", din imprudenţă, soţia. Se poate uita aşa ceva? Pesemne doar în beţia perpetuă şi în fuga de locul blestemat al întâmplării. Pe plaja mexicană începe să devină un personaj de bâlci, singuratic, hăituit, flenduros, clovn într-o lume suficientă care nu ştie ce înseamnă cu adevărat orgoliul. Gérard Philipe, de al cărui nume se leagă personaje de genul „Fanfan", face aici o creaţie veritabilă, un „contra-emploie", unde din junele-prim de altă dată nu a mai rămas, poate, decât vigoarea suprinzătoare la un om demonstrând capacitatea de a reînvia din propria cenuşă. În felul lui de a se autoflagela pentru o vină greu de dat uitării, fie şi având oarecari circumstanţe în propriii ochi, se constată un stil matur de a releva dimensiunea interioară a sufletului lui George, impasul tragic insolvabil. **George** pare a impresiona doar pe infatuaţi şi pe răi, pe îmbuibaţi şi pe proşti cu stilul lui de viaţă, abandonându-şi fiinţa cu o disperare uluitoare. Din fericire mai există şi oameni care îi cunosc secretul. Ei îl stimează deşi nu au puterea de a-l opri din drumul lui către prăpastia pe care de fapt o adulmecă. Într-o zi soseşte pe plaja mexicană o tânără femeie al cărei bărbat a murit, Nelli. Şi ea pare marcată de aceeaşi vină faţă de propriul soţ, dat pentru o clipă uitării, la vederea lui George. Atracţia celor două suflete bătute de aceeaşi soartă a nefericirii în dragoste apare firească. Momentul când în inima lui Nelli se declanşează cu putere sentimentul iubirii poate fi identificat în extraordinara secvenţă

Scanned with OKEN Scanner

a dansului. Umilit, neavând bani să bea, George dansează singur până la epuizare. Este un dans special, sugerând în fiecare clipă prăbuşirea, dezechilibrarea. George are însă puterea de a dansa până la capăt, iar atunci când i se oferă sticla promisă o sparge pur şi simplu sub ochii femeii, într-o demonstraţie de neasemuit orgoliu. Încet-încet schimbarea lui se produce. Fără teamă de moarte, dă o mână de ajutor personalului medical al aşezării în lupta împotriva unei molimi contagioase, riscându-şi viaţa. În felul acesta George şi-a găsit un sens într-o existenţă ce ameninţa să se îndrepte către moartea gratuită. Iubindu-l cu adevărat, Nelli renunţă la planul ei de a-l părăsi. Rămâne cu el spre a fi de folos bolnavilor. Final fericit într-o poveste tristă al cărei deznodământ dă câştig de cauză sentimentului miraculos al dragostei reînviind într-adevăr din propria cenuşă. Poate că jocul nuanţat, încărcat de dramatism al lui Gérard Philipe, nu ar fi avut aceeaşi forţă detonantă dacă partenera lui ar fi fost altcineva decât Michèle Morgan (Nelli).

TANDREŢE CONTRA VIOLENŢĂ

MATTO - NEBUNUL

LA STRADA (**La Strada**, Italia, 1954, regia Federico **Fellini**, interpretează **Richard Basehart**). Este personajul care strică ordinea în cuplul Zampano-Gelsomina. **Matto** este totodată purtătorul de sens a cărui prezenţă o transformă pe Gelsomina din subaltema absolută a lui Zampano, din obiectul, unealta vorbitoare intrată în posesia acestuia, într-o fiinţă conştientă de sine şi de lume. Este primul bărbat din viaţa ei care îi spune „Doamnă". Pentru a puncta într-o ironie amară momentul, Fellini o face pe Gelsomina să se împiedice în clipa următoare de un stâlp. Nici unul din personajele filmului nu are conştiinţa tragicului, şi nici presentimentul acut al morţii ca Nebunul. Cinismul lui nu poate fi, desigur, pe pla-

Scanned with OKEN Scanner

cul lui Zampano. Acesta nu acceptă să fie luat peste picior în prezența altora și mai cu seamă a Gelsominei pentru care reprezenta autoritatea indeclinabilă. Necruțător cu Zampano, Nebunul nu se menajează nici pe sine. Intuiește adecvarea fizionomiei Gelsominei la stilul unuia din numerele sale mai vechi. Interpret al „Simfoniei spaghetelor pentru nătărăi", Nebunul este veșnicul acrobat al unei existențe care a făcut din călătorie, din starea ambulatorie a vieții, un principiu. În apropierea lui, Gelsomina se simte un alt om, chiar dacă îi vine destul de greu să accepte ideea că ar putea lucra și cu altcineva și că, fatalmente, va trebui să-l părăsească pe Zampano. **Il Matto** are un suflet generos, știe să fie atent, chiar dacă foarte dur uneori, cu Gelsomina, și găsește normal să-i spună adevărul, despre sine și despre ceilalți. La el funcționează o anumită conștiință să-i spunem estetică, în privința artei circului. De aceea îl șicanează pe Zampano pentru numărul lui vechi și răsuflat, pe Zampano pe care nu greșește considerându-l în rândul animalelor. Furându-i-o pentru puțin timp, cât să repete împreună un posibil număr comic, Nebunul îl zădărăște pe și așa furiosul Zampano, încât, atunci când se vor reîntâlni, răutatea acumulată și mocnindă a rupătorului de lanț să nu ne mai mire. Cu infinita lui tandrețe șue, cu aerul unui pierdut indiferent, cu intuiția extraordinară, Nebunul înțelege că i-a sunat ceasul. Ne reamintim cât de straniu suna repetatul „Adio" spus Gelsominei, la plecarea în lume a acestuia. Este fără îndoială opusul lui Zampano, tocmai prin capacitatea lui de a lua lucrurile în înțelesul lor adânc, și de a ști că, dincolo de zbaterea crâncenă pentru existență, nu se află decât răceala stelelor. Se compară singur cu o pietricică. Atare raportare cosmică a individului la univers îi trezește Gelsominei conștiința amorțită. Deși îl cunoaște doar în treacăt, Gelsomina îl iubește suferind cu adâncă sinceritate la moartea lui. Spre a-l pedepsi pe Zampano pentru că l-a ucis pe Il Matto, Gelsomina îl părăsește. Este o nouă și ultimă formă a solidarității ei cu Nebunul. Personajul

Scanned with OKEN Scanner

are aerul unui prinţ al morţii nevinovate. Agil, cu o inepuizabilă dispoziţie, argint-viu într-o lume ce-şi păstrează inerţiile, Nebunul e asemenea unei stele căzătoare pe cerul înceţoşat al vieţii Gelsominei.

De fapt Il Matto este elementul turbulent, „stricătorul" de ordine din existenţa cuplului Zampano-Gelsomina. Numărul executat – mersul pe sârmă – este deosebit de periculos şi de atractiv, ceea ce smulge admiraţia Gelsominei care-l priveşte transfigurată, ca şi cum în mulţimea de spectatori ar fi coborât un Dumnezeu, după cum notează scenariul. Între Matto şi Zampano intuim o veche adversitate care ne aduce aminte de Rosa, sora Gelsominei. Despre spărgătorul de lanţuri, Nebunul are o părere foarte proastă, şi nu doar în plan profesional. Viaţa lui e trăită cu un apetit dement al primejdiei. În zâmbet, în mişcare, în neastâmpărul ce-l caracterizează, incluzând aici şi lipsa de protocol în relaţiile cu ierarhia administrativă a circului, Nebunul demonstrează acelaşi soi de indiferenţă simpatică, polemică, preocupat de autenticitate şi adevăr, calităţi imposibil de găsit la farseurul Zampano. Nebunul trăieşte clipa periculoasă, nu o confecţionează ca o iluzie. Aceasta ar şi explica marea atracţie a Gelsominei faţă de Matto. Ea intuieşte, totuşi, că mai multă nevoie de un om apropiat are taciturnul, închisul în sine Zampano. De aceea îl şi urmează pe Zampano, fără a putea să dea uitării faptul că Nebunul moare din pricina spărgătorului de lanţuri. Nebunul este revelatorul unei stări de criză în relaţiile bazate pe o autoritate tiranică proprii felului de a vieţui şi munci al lui Zampano. Prin moartea nebunului, şi apoi a Gelsominei, şi ea sub acelaşi semn psihiatric, Zampano, „animalul", se trezeşte cât de cât la realitate, manifestându-se zgomotos, plângând cu disperarea unui om insingurat ajuns la capătul puterilor. Remarcăm o diferenţă firească între mobilitatea de mişcare şi de spirit a Nebunului, aerul uimit al Gelsominei şi inflexibilitatea cutremurătoare a odiosului Zampano.

Scanned with OKEN Scanner

LEGENDA „JAMES DEAN"

CAL TRASK

LA EST DE EDEN (**East of Eden**, S.U.A., 1955, regia Elia **Kazan**, interpretează **James Dean**). Personajul cu care a debutat James Dean, actorul devenit într-un timp record o vedetă, şi, după moartea-i prematură, la 24 de ani, o adevărată legendă, reprezintă simbolica nevoie de identificare de care suferă orice personalitate adolescentină. Aşa cum Chaplin ilustrează dorinţa unanimă de răsplătire a celui nevinovat şi neajutorat, la început lovit, apoi făcându-ne să-i vedem adevărata faţă, sub semnul bunătăţii şi altruismului revalorificate, întocmai James Dean concretizează nelinişti juvenile ce nu sunt doar ale vârstei şi nici măcar ale indivizilor ce o au, ci ale fiecăruia dintre noi, cuprinşi de contradicţii chinuitoare, acţionând adesea sub puterea lor infatigabilă.

James Dean este el însuşi un personaj, şi comentatorii l-au apropiat cu exactitate de alţi trei mari dispăruţi: Humphrey Bogart, John Wayne, Marilyn Monroe. **Umorul resemnat, forţa (alias temeritatea), feminitatea**, când fragilă, când languroasă şi irezistibilă, ar fi cele trei simboluri ale spiritului uman cărora James le adaugă aerul romantic turbulent susţinut de stilul poetic al jocului său antitradiţional, după reguli ale lipsei de reguli. **Blond, în blue-jeans, cu mâinile în buzunare** reliefa imaginea adolescentului „rebel fără cauză", ca să preluăm titlul celui de al doilea film în care a jucat (regia Nicholas Ray), ultimul fiind **Uriaşul**, în regia lui George Stevens. Cele trei elemente consemnate şi subliniate au o forţă similară cu **melonul, bastonul** şi **ghetele scâlciate** din care Chaplin l-a creat pe Charlot. Nici Beatles-ii, nici chiar regele rock-ului, Elvis – cu gloria lor imensă nu l-ar putea egala în popularitate pe băiatul cu ochi albaştri dispărut într-un Porsche, maşina făcută praf la intersecţia străzilor 466 cu 41, la Salinas, izbindu-se de un Ford apărut ca picat din cer. L-aş compara cu Cybulski, şi nu doar pentru că şi actorul polonez dispărea la

Scanned with OKEN Scanner

fel de stupid, sub roţile unui tren prins în ultima clipă, ci în primul rând pentru jocul „anti-joc" al acestuia, mereu într-o frenezie a „mimicii interioare".

A fost descoperit de Elia Kazan, care l-a şi impus, cum o făcuse şi cu Marlon Brando (distribuit în **Un tramvai numit dorinţă**, în 1951, şi în **Pe chei**, realizat în 1955). **Cal Trask**, personajul din **La est de Eden** – ecranizarea unui roman de John Steinbeck – este un neînţeles, un suflet hăituit; o sumă de date par să vină din chiar biografia actorului. Şi Dean rămăsese fără mamă, de la vârsta de 9 ani, ba şi fără tată (recăsătorit după moartea soţiei). Crescut de un unchi, James va lucra la o fermă (ambianţă ce îi va fi familiară în lumea filmului lui Elia Kazan), apoi va încerca diverse meserii, aruncându-se în viaţă alandala, cu o aviditate ce-i poate explica până la un punct şi moartea absurdă. Existenţa lui meteorică a lăsat în eternitate cele trei personaje, între care şi aici prezentatul Cal cu nevrozele lui insolubile ca un rău ascuns şi îndeosebi neînţeles. Cal şi Aron sunt în filmul aici comentat polii unui conflict uman etern, Răul şi Binele, întrucât iniţialele acestora reproduc bipolaritatea dintre Cain şi Abel, cu sugestia, aflată într-o replică din film, a vieţuirii primului, după crimă, în ţara lui Nod, situată undeva la răsărit de Eden.

Din primele cadre personajul dă impresia că nu are nimic de făcut în afară de a-i sâcâi şi încurca pe ceilalţi, însă tot de pe acum ne dăm seama că ştie cu exactitate ce urmăreşte, când se ia după Kate, mama lui. După ce aceasta iese de la bancă, Cal aleargă cu mâinile în buzunare, cu o precipitare anume, inconfundabilă, ca şi alte atitudini ale personajului, considerate impudice şi provocatoare. Prin gorila Joe, el îi transmite lui Kate faptul că nu o poate suferi. În realitate, îl doare că mama l-a părăsit iar acum îl ignoră, precum va fi mâhnit când Şeriful îi va mărturisi adevărul despre adevărata Kate şi despre insistenţele în numele binelui exercitate fără încetare de către Adam, tatăl. Poreclit „Pribeagul", Cal devine dintr-odată altul aflând despre singurătatea jalnică a tatălui.

Scanned with OKEN Scanner

„Hăbăucul" şi „smintitul", cum chiar Adam îl califică, spre satisfacţia nătângă a lui Aron, fratele, se comportă câteodată ca o fiară rănită, fiindcă, de fapt, viaţa lui de „scrântit la cap" (Aron) sau de „nemernic fără leac" (Adam) nu ţinteşte altceva decât aflarea identităţii de sine, acel adânc insondabil al sufletului. Pentru aceasta frământarea lui Cal este uluitoare şi inepuizabilă, desfăşurându-se în absolut, făcând abstracţie de contextul familial şi local, de rigorile educaţiei creştine, de practicismul îngust al fratelui său Aron, mărginit şi subaltern. Singurul personaj pentru el fascinant rămâne Kate, patroana unei luxoase case de prostituţie, cu care ştie că se aseamănă, reprezentând ca şi ea Răul.

„Derbedeul" se va disciplina şi va lua iniţiativa de îndată ce afacerea cu lăptucile eşuează. Cal reprezintă individul capabil să ia pe cont propriu o acţiune şi să o ducă la capăt. Nu acceptă ideile de-a gata. Spre deosebire de Aron care o crede moartă pe mama lor, Cal reuşeşte să descopere adevărul şi să o găsească pe Kate, căreia îi şi solicită sprijinul în redresarea financiară a lui Adam, ruinat din cauza avalanşei ce făcuse imposibil transportul salatelor cu trenul la oraş. O forţă teribilă se ascunde în felul zăbăuc al comportamentului său, şi, de asemenea, o rigoare exemplară a gestului eficient. Buimacul în veşnică pribegie, absentul de acasă, va fi cel care reuşeşte şi care se va instala acasă în ceasul din urmă al tatălui. Ruşinea familiei se transformă în mândria acesteia, după ce familia se va fi destrămat, şi „bunii" vor pieri din pricina dogmatismului lor imbatabil. Spiritul îngăduitor şi cugetul curat al tatălui sunt răzbunate de revenirea lui Cal. Cel care mai ieri dărâma grămezile de gheaţă este apoi întreprinzător şi capabil de gesturi altruiste. Judecat de alţii, luat în răspăr tot timpul, taxat cu epitete umilitoare, Cal se ridică deasupra tuturor, ca o dovadă că prejudecăţile şi superficialitatea în aprecierea unor oameni nu ţin loc de adevăr. Considerându-se o vreme „ticălos din naştere", cum el o spune, Cal va descoperi posibilitatea de a alege şi de a hotărî. Un drum anevoios al întâlnirii cu

Scanned with OKEN Scanner

sine. Neliniştea lui s-a distilat pilduitor în siguranţa aşezării în rosturile unui bărbat matur, şi ale fiului prezent la căpătâiul tatălui muribund, având-o alături pe Abram, virtuală soţie, mult iubitoare.

De la acest prim personaj al său James Dean va impune un stil inegalabil, de o autenticitate a trăirilor şi de o pregnanţă psihologică frapante ce-l vor face îndrăgit nu doar de generaţia sa ci de spectatorii de toate vârstele. Tristeţea, dezolarea, presentimentul eşecului, cruzimea defulatorie, , amăreala însingurării, incomunicabilitatea fără leac, „baudelaire"-ianul „rău de a trăi" al „rebelului fără cauză" sunt sinonimele „furiei de a trăi" cu curaj, cu disperare, cu aviditate, cu grabă, credincios sie însuşi. Un joc carnal, ca de animal hăituit, încolţit de propriul afund sufletesc, contradicţia dintre a fi şi a nu fi, cuminţenia aparentă (blonzenia lui luminată de albăstrimea ochilor ironici de prezbit mişcându-se ca supus unei vraje onirice) sunt trăsăturile acestui stil de a nu juca decât prin racordare la dinamica imprevizibilă a „mimicii interioare", adică la insesizabilele seisme ale subconştientului. O umanitate răvăşită dar de o verosimiltate a semnificaţiilor majore. Un star al autenticităţii. Un anti-star ieşind din reţetarul hollywoodian al fabricării vedetelor. Un actor ce şi-a jucat viaţa aşa cum şi-a trăit rolurile, puţine dar de neuitat. Să ni-l imaginăm pe copilul teribil îndrăgostit. Când iubita actorului Pier Angeli, îl va prefera, la insistenţele mamei, pe cântăreţul Vic Damone, cu care se va căsători, James Dean va fi prezent cu motocicleta în faţa bisericii claxonând fără încetare, şi ambalând motorul în neştire. Nici viaţa nu a fost darnică, şi e aproape de necrezut că băiatul frumos cu păr blond şi ochi albaştri a putut fi totuşi refuzat în sentimentele sale puternice. Încă un semn de insatisfacţie răsplătită după moarte de o admiraţie urieşească şi frenetică.

Scanned with OKEN Scanner

UN NEGRU
NOAH CULLEN

LANŢUL (**The Defiant Ones**, S.U.A., 1958, regia Stanley **Kramer**, interpretează **Sidney Poitier**). Considerat actorul american de culoare cel mai cunoscut, Sidney Poitier îşi justifică popularitatea prin forţa talentului, de o disponibilitate dramatică, veridică, în consens cu substanţa psihologică diversă a personajelor încredinţate. I se va acorda chiar şi un Oscar, pentru interpretarea rolului Himer Smith din filmul regizat de Ralph Nelson **Crinii sălbatici** (**Lilies of the Field**, 1963). Renumele internaţional al actorului se cristalizează însă chiar mai devreme, cu personajul **Noah Cullen** din **Lanţul**. E adevărat că dramatismul acestui film derivă din densitatea problematicii sociale, din tensiunea atât de specific americană, investită într-o relaţie simbolică, tratată în spaţiul unui umanism tulburător. „Lanţul" semnifică legătura greu de escamotat ce adună pe „alb" şi pe „negru" într-un acelaşi destin, amândoi având de făcut un drum istoric, cu unul şi acelaşi „tren", cum, cu o extraordinară forţă de sugestie, ne va arăta şi finalul filmului lui Kramer.

Evadând dintr-o închisoare, cu o condamnare de 10-12 ani, John Jackson (Tony Curtis) şi Noah Cullen trebuie să găsească împreună soluţia de a scăpa de urmărirea pusă la cale de şeriful Muller, ajutat de câini poliţişti. Împotriva unei păreri emise de omul legii şi împărtăşită de mulţi alţii, potrivit căreia cei doi „se vor omorî înainte de a parcurge cinci mile", Noah şi John vor sfârşi prin a se cunoaşte mai bine şi a fi capabili să împartă până la capăt soarta nefericită în cele din urmă. E drept că Jackson este arogant, distant, ironic, umilindu-l sau chiar jignindu-l pe Noah, în timp ce acesta suportă cu stoicism şi, de fapt, cu răbdare, calm şi bunătate valul de vorbe rele, mofturile şi acuzaţiile tovarăşului lui de suferinţă, devenit, prin evadare, un altul, adică **albul**, cel căruia i se cuvine totul. John îşi găseşte mai repede rostul

Scanned with OKEN Scanner

în noua lui condiţie. După momentele de fraternitate, la ieşirea dintr-o groapă de lut, sau când un fost ocnaş, bătrânul Sam, le înlesneşte fuga, cei doi încep vieţi libere de unul singur, odată, desigur, cu ruperea lanţului. Băieţelul Billy, cel care îi duce acasă, la mama lui, văduvă, şi care se comportă ca un adevărat „bărbat", nu va admite plecarea lui John, cu gândul de a fi păstrat ca soţ pentru mama lui.

„Soluţia" găsită, de a-l trimite pe Noah prin mlaştină, chipurile pe drumul cel mai drept, este o nepermisă minciună, descoperită la timp de John. El încearcă să-l ajute pe Noah, şi o face cu riscul de a primi un glonţ din puşca severului Billy. Amândoi, iarăşi, cei doi evadaţi încep o nouă perioadă de nesiguranţă şi risc. Trenul salvator apare la timp, însă John este de astă dată cel care nu poate urca din cauza rănii. Noah se aruncă din tren pentru a rămâne alături de John. De ei se apropie insistentul şerif Muller cu haita de câini. Ar fi desigur simplist să vedem în Lanţul o pledoarie antirasistă, fie şi bine condusă, filmul de altminteri fiind chiar acuzat de unii comentatori de tezism. Dincolo de linia solidarităţii şi a prieteniei ce-i leagă pe Noah şi John întrevedem dimensiunea adâncă a omenescului. Nu întâmplător demonstraţia finală o face tocmai Noah Cullen, negrul, adică, spre a fi subliniată şi mai apăsat puterea morală a evenimentului în cadrul căruia, rând pe rând, personajele au posibilitatea unei opţiuni decisive. Nici unul nu trădează, deşi la început erau motive să credem, asemenea şerifului, că evadaţii se vor sfâşia. Mai mult de atât, ei descoperă un sentiment nou, ce-i leagă în libertate, dincolo de condiţia „lanţului" între timp înlăturat.

Scanned with OKEN Scanner

TRAGICA DEZORIENTARE

MACIEK

CENUŞĂ ŞI DIAMANT (**Popiół i diament**, Polonia, 1958, regia Andrzej **Wajda**, interpretează **Zbigniew Cybulski**). **Maciek** este un om obişnuit, un tânăr care ar dori să-şi trăiască vârsta, să se îndrăgostească – ceea ce se şi întâmplă în film –, însă aflat într-o perioadă de convuslii sociale şi politice, în Polonia sfârşitului de război (al doilea) şi a primelor zile de aşa-zisă pace, el are de îndeplinit o anumită misiune. Face parte din grupul de opoziţie împotriva puterii comuniste ce câştigă teren la conducerea ţării, şi cu toate că realizează debusolarea şi impasul moral cărora le-a căzut victimă, nu se mai poate smulge din mecanism, trebuie să meargă înainte, cu chiar preţul vieţii. Maciek moare împuşcat de soldaţi, se prăbuşeşte undeva la periferia unui oraş de provincie peste gunoaiele depozitate pe un teren viran. Destinul lui se frânge deplorabil, după comiterea unei crime, uciderea unuia dintre secretarii Partidului Muncitoresc Polonez. Acţiunea lui conspirativă se realizează în virtutea inerţiei şi împotriva convingerilor tânărului care începe să se trezească la realitate, deşi prea târziu pentru el. După o încercare nereuşită (se grăbise şi trăsese în altcineva) Maciek îşi duce la îndeplinire misiunea. Szczuka, cum se numeşte ţinta sa, dispare până la urmă împuşcat de chiar Maciek într-o cameră a Hotelului „Monopol" care-i găzduieşte pe amândoi. Prezenţa celor doi aici se integrează în ambianţa unui banchet organizat cu prilejul Zilei Victoriei. Un alt eveniment are loc în viaţa lui Maciek. Se îndrăgosteşte de Krystyna, fata de la bar, cu care petrece noaptea. Încearcă să-l convingă pe unul dintre camarazii lui de inutilitatea acţiunii, căutând să-i prezinte noua situaţie, subliniind dorinţa de a trăi liber, de a începe alt drum, însă, deşi Andrzej, cu care discută, îi este prieten, nu-i poate da dezlegare, între timp acesta devenind şeful misiuniilor.

Maciek este un personaj frenetic, de o nelinişte în felul ei

Scanned with OKEN Scanner

spectaculoasă şi în acelaşi timp tragică, iar prezenţa lui pe ecran apare în formula unei interpretări de excepţie, datorată lui Zbigniew Cybulski, actor remarcabil, capabil să dea contururi zbuciumului interior al tânărului prins într-o situaţie-limită, oscilând între iubirea pentru frumoasa „barmaniţă" şi iminenţa unui ordin în care începe să nu mai creadă. Wajda are meritul de a nu face un personaj „negativ", ci de a-l arăta pe Maciek în dimensiunea lui umană, complexă.

NAIVITATEA SE PLĂTEŞTE

PHILIPPE GREENLEAF

ÎN PLIN SOARE (**Plein soleil**, Franţa, 1960, regia René **Clément**, interpretează **Maurice Ronet**). Mirarea unor critici în legătură cu asemănarea dintre acest film al lui René Clément şi operele cineaştilor reprezentativi ai „noului val" trece ca nefondată dacă în primul rând ţinem seama că operatorul nu este altul decât Henri Decaë, autor al imaginii la titluri de referinţă ale tinerilor regizori. Pe de o parte. Pe de alta, să reţinem formaţia tehnică a lui René Clément, ca şi, fără îndoială, apartenenţa lui la aceeaşi şcoală. Din aceste date preliminarii, enunţate aici în treacăt, se impune să apreciem şi profilul personajului jucat de Maurice Ronet, fiul unui bogătaş ucis într-o vacanţă italiană de chiar cel venit să-l întoarcă acasă, să-l rupă din păienjenişul unei iubiri paralizante. Pierre Leprohon observă cu exactitate că nu din gelozie va fi distrus **Philippe Greenleaf** ci dintr-o invidie asociată, adăugăm noi, cu un cinism repede distilat, după comiterea crimei, cu abilitate de corsar. Personajul are toate datele unui om lipsit de probleme, şi nu mai puţin inconştienţa proprie celui ce nu are grija zilei de mâine. În ciuda unor precauţiuni luate mai degrabă din motive sentimentale, voind, de pildă, să-l înlăture de pe yachtul cu care fac croaziera în trei, pe Tom, cel trimis să-l smulgă de lângă Marge, fata iubită, Philippe

Scanned with OKEN Scanner

se dovedeşte naiv, neştiind cum să rezolve o încurcătură produsă de un cercel aruncat cu intenţie clară de către Tom în buzunarul hainei lui. Cearta şi despărţirea de Marge, părăsirea vasului de către aceasta au urmări catastrofale pentru Philippe. El va fi ucis cu un cuţit, fără pic de milă ori de remuşcări, de către Tom. Uzurparea de identitate este scopul lui Tom care exersează iscălitura celui dispărut dându-se drept el, făcând cu alte cuvinte să supravieţuiască într-o amintire tristă, greu de şters dacă ţinem seama că tocmai când ucigaşul se credea în afara oricărui pericol, obţinând-o între timp, cu binecunoscuta-i abilitate, chiar pe Marge, Philippe, cadavrul lui, iese din apă agăţat de vasul ce urma să fie vândut. Personajul rămâne în cadru preţ de o treime din film, apoi este „prezent" printr-o continuă referire la el, ca apoi să încurce ori să limpezească totul, chemat de un spirit al dreptăţii, inexpugnabil.

AMĂGIREA ŞI PURTĂTORUL EI DE SENS

ROCCO PARONDI

ROCCO şi FRAŢII SĂI (**Rocco e i suoi fratelli**, Italia, 1960, regia Luchino **Visconti**, interpretează **Alain Delon**). **Rocco** este cel care rămâne să ducă mai departe, în glorie sau în totală cădere speranţele şi nădejdile familiei şi ale neamului său de sărăntoci din sud. Dar acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre Ciro, muncitorul de la „Alfa Romeo", şi cu atât mai mult, şi mai cu îndreptăţită perspectivă, în măsură să-i reabiliteze pe Parondi, Luca, mezinul. Când filmul se termină, însă, când povestea lui Simone şi a Nadiei s-a epuizat, familia rămâne cu ochii spre Rocco. Luca, ne amintim, şterge cu privirea admiratoare panourile de la intrarea în uzinele „Alfa Romeo", unde chipul de boxer în formă al lui Rocco ne surâde dintr-un şir de afişe. Tocmai Rocco, deci, cel mai slăbuţ dintre fraţii apţi de muncă, fiul parcă bolnăvicios.

Scanned with OKEN Scanner

când porneau să cureţe străzile de zăpadă mama îi dădea lui o flanelă de lână pe dedesubt, o haină care nu era bărbătească. Rocco o accepta fie şi cu oarecare jenă nevinovată. Este un altruist, în ciuda acestui gest de protecţie maternă mai sus semnalată. De la el Simone împrumută bani, pe el îl lasă să plătească ceea ce şterpelise. Este un sfânt, nu doar după poreclă, un sfânt care - aici e problema - nu ştim dacă face bine sau rău cu dispoziţia lui de a renunţa mereu în favoarea altora. Şi asupra lui Nadia exercită o fascinaţie specială, însă deşi o iubeşte cu pasiunea primei licăriri a unui sentiment asociat cu imaginea femeii carnale, Rocco renunţă la ea pentru a o ruga să facă drumul înapoi către fratele lui, Simone, întrucât, vede el, acela avea mare nevoie de prezenţa lui liniştitoare, înşelător liniştitoare de fapt. Rocco îndeplineşte până la un punct funcţia de balsam al durerilor fraţilor şi totodată pe aceea de bun platnic, şi de salvator al familiei. Din armată el trimite acasă solda, la rugămintea mamei. Pe Simone încearcă să-l scape de datorii vânzându-şi talentul de performer sportiv. Pe Nadia o pierde cu gândul la inima rătăcită a lui Simone. Nimic din existenţa lui nu a rămas neîmpărtăşită. El e cel care nutreşte speranţa deşartă a reîntoarcerii în localitatea natală din sud. E fără îndoială o iluzie, iar Rocco e aici purtătorul de sens al unei crunte amăgiri a celui care privind mereu în urmă vrea să schimbe lumea prin gestul lui generos, dar individual şi insuficient. Rocco e personajul care îl afirmă pe Alain Delon, şi e destul, fie şi doar atât.

ALT FEL DE FATĂ, ALT FEL DE DRAGOSTE

BASILI

FERMECĂTORII INOCENŢI (**Niewinni czarodzieje**, Polonia, 1961, regia Andrzej **Wajda**, interpretează **Tadeusz Lomnicki**). Un medic sportiv cântând într-o orchestră,

Scanned with OKEN Scanner

un Don Juan de un cinism aproape insuportabil, este cât de cât adus la realitate de către o tânără provincială a cărei identitate va rămâne până la urmă necunoscută. Obişnuit cu succese uşoare, al căror preţ medicul nu-l apreciază, neluându-se nici pe sine în serios, iată că într-o seară, aproape din întâmplare va petrece până în zori cu o tânără „agăţată" printr-un şiretlic, ajutat de un prieten cu maşină. **Basili** (al cărui nume este altul, da aşa îşi spune în jocul lui de-a dragostea, având-o parteneră pe Palagia, nume de asemenea fals) începe să înţelegă în felul acesta că oamenii trebuie mai întâi să se cunoască înainte de a se iubi. Teribilist, bravând, plăcându-i să se ştie căutat de fete, să le seducă spre a le părăsi de îndată, Basili duce o existenţă lipsită de repere. În spaţiul camerei sale nu prea confortabile, intuit cu exactitate de către tânăra ajunsă, după cum declară, într-o călătorie importantă la Varşovia, unde vine foarte rar, deci, el va descoperi alt fel de dragoste, prin alt fel de fată. Prietenii îl vor trezi dimineaţa ca şi cum sunetul de deşteptare al trompetei e menit a sugera redescoperirea unui alt om, proces nedus însă până la capăt, doar prefigurat de regizor cu o fină intuiţie a complexităţii personajului. Important este că din inerţia şi automulţumirea de sine, din infatuarea donjuanescă, personajul iese măcar atât cât să se îndoiască de repetatul succes în zdrobirea inimilor tinere. Personajul bravează, acesta fiind modul lui de a fi, însă pe măsură ce trece timpul, pe măsură ce noaptea se scurge, şi apropierea de tânără nu se realizează ca în alte dăţi, el apreciază întâlnirea şi pe aceea care conduce în realitate jocul. Asistăm cum se conturează un sentiment, cum se cristalizează acesta pe un teren de suficienţă şi insensibilitate. Autoarea schimbării rămâne, fără îndoială, tânăra necunoscută.

Scanned with OKEN Scanner

MERS DE FELINĂ

BERNARDO

POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST (**West Side Story**; S.U.A., 1961, regia Robert **Wise**, Jerome **Robbins**; interpretează **George Chakiris**). Un aer de sfidare perpetuă este întipărit pe figura lui de o vigilenţă trufaşă. Mers de felină, gata oricând să sară la atac ori să se retragă discret dintr-o situaţie ce-l depăşeşte. Nu acceptă idila dintre sora lui Maria şi Tony. El este cel care îl provoacă, de fapt, pe Tony şi nu întâmplător plăteşte cu moartea nesăbuinţa lui. Este orb, incapabil să vadă bunele intenţii şi sinceritatea celui îndrăgostit cu adevărat de sora lui. În permanenţă are o alură galantă. Nu atacă decât în situaţii ferme fiind însă oricând dispus la o strategie a defensivei. Are sentimentul celui tolerat, de unde şi ironiile la adresa propriei condiţii de emigrant. Asemenea adversarului lui, Riff, **Bernardo** nu acceptă compromisurile. Spre deosebire de acesta manifestă o prudenţă activă, evită să atace primul, preferă să fie provocat, deşi în cazul lui Tony el este acela care caută cu tot dinadinsul lupta. Cu prietena lui Anita se poartă direct, dar în aceeaşi manieră de şef, de bărbat care are primul şi ultimul cuvânt. În interpretarea lui George Chakiris personajul se dovedeşte cuceritor, fascinându-ne printr-o prestanţă şi o siguranţă agreabilă a mişcării şi a întregii atitudini.

VÂNĂTORUL DE MUSTANGI

GAY

INADAPTAŢII (**The Misfits**, S.U.A., 1961, regia John **Huston**, interpretează **Clark Gable**). Bătrânul vânător de cai sălbatici şi-a părăsit familia în încăpăţânarea de a practica o profesiune nepotrivită cu vremurile moderne şi mai ales nerentabilă, din pricina împuţinării animalelor. Clark Gable

Scanned with OKEN Scanner

cu, de astă dată, o figură obosită, voind să pară simpatic şi chiar reuşind, o are ca parteneră pe Marilyn Monroe, faţă de care se poartă ca un părinte, cum se pare că şi l-a şi „dorit" marea actriţă. El face totul pentru Rosalind, tânără cu care se împrieteneşte spontan, încredinţându-i-se cu experienţa lui de viaţă şi cu o disponibilitate de om răbduliu greu pusă însă la încercare în clipa când femeia îi cere să renunţe la meseria lui de hoţ de cai. Se ataşează din prima clipă de blondă, la rândul ei lesne aderând la viaţa bărbaţilor de pripas, hăituiţi într-o existenţă nesigură, voind să le fie şi mamă, şi soră, şi iubită. Rosalind face din Gay un om pentru societatea modernă. Cu un preţ deosebit, cu un efort la fel, trăind tensiunea cumplită a unei vânători de cai, femeia îl scoate, în fine, pe Gay din rutina unei vieţi fără sens. Bătrânul cowboy se complace într-o existenţă de vânător fără vânat, zbătându-se să facă rost de cai sălbatici pe care apoi să-i ofere spre sacrificare pentru o sumă derizorie. Întrucât Gay nu realizează impasul vieţii lui şi întrucât ea îşi dă seama că, fără a fi trezit la timp, ar avea de suferit, Rosalind face totul spre a obţine de la orgoliosul Gay promisiunea unei schimbări. Gable acceptă resemnat înfrângerea personajului său după ce însă ne-a făcut o superbă demonstraţie de cum se vânează un cal şi de cum se prinde cu lasoul şi se leagă apoi strâns, culcat la pământ, un mustang năbădăios. Fără a fi cel mai tânăr dintre prietenii lui, toţi cam deocheaţi, exersând profesii libere, în iluzia că liberă este şi viaţa lor, Gay e cel mai obosit şi cel mai sfâşiat sufleteşte dintre ei. Deşi are puterea de a convinge o tânără abia divorţată să-l urmeze, el nu-şi poate salva memoria de imaginea repetată, stresantă a copiilor lui şi a familiei părăsite. Umbră a unui adevărat cowboy de altădată, Gay solicită un pic de compătimire din partea spectatorului, aşa cum e el, orgolios şi brav vânător de mustangi şi de viaţă.

Scanned with OKEN Scanner

RENUNŢAREA PRIN SINUCIDERE

DON JAIME

VIRIDIANA, (**Viridiana**, Spania-Mexic, 1961, regia Luis **Buñuel**, interpretează **Fernando Rey**). Un bătrân visând să-şi refacă viaţa smulgând interesul nepoatei sale Viridiana, deşi aceasta nu pare preocupată nici de moştenirea posibilă şi cu atât mai puţin de sentimentele unchiului. **Don Jaime** reprezintă o lume în coborâre pe scara socială, aristocraţia, şi totodată o vârstă a compromisurilor disperate. El oferă avere pentru un sentiment, însă târgul nu poate fi acceptat de tânăra novice care refuză pactul şi suferă până la repulsie la atingerea fizică. Bătrânul este singur iar hotărârea Viridianei de a-l părăsi, fie şi admiţând că a fost violată sub puterea unui drog, devine ucigătoare pentru un om care se vede a fi trăit într-o iluzie. Nu, constată el, nu este metodă prin care Viridiana să poată fi făcută să rămână la conac. Şi totuşi, într-o clipă de imensă uitare de sine, Don Jaime se spânzură cu coarda de joc a fiicei servitoarei lui Ramona. Este totuşi un moment de nobleţe dar şi de parafare a incapacităţii sale de a trăi, de a-şi afla un echilibru într-o lume crepusculară şi pentru el aproape lipsită de sens. Are un copil de la o primă căsătorie. Se recăsătoreşte dar soţia moare în rochie de mireasă, în noaptea nunţii. Viridiana pare a urma destinul tragic al consoartelor unchiului, obsedat de momentul nupţial. El solicită Viridianei favoarea de a o admira în rochia de mireasă a mătuşii acesteia. Tânăra se supune fără a găsi o raţiune în acest capriciu, şi fără a intui că, printr-o primă acceptiune a pretenţiilor unui bătrân ursuz, ea începe de fapt o infinită rostogolire în pulberea existenţei patriarhale. Întâia renunţare la sine, oricât de conştientă, **Don Jaime** i-o smulge cu o rugăminte, iar actul de stabilire a fetei în domeniul său, nu şi în viaţa sa, el îl obţine cu propria moarte.

Utopia personajului devine morbidă şi ca urmare a refuzului său de a angaja relaţii de afectivitate cu lumea din jur. O

răceală ciudată dar şi o ierarhie „în funcţiune" intuim în raporturile cu servitoarea Ramona, pe care Jorge, fiul bătrânului, şi-o va transforma fără ezitări în amantă. Renunţările sale se produc în crescendo, până la aceea, absolută, a morţii prin sinucidere.

FĂRĂ NOSTALGII

RIFF

POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST (**West Side Story**, S.U.A., 1961, regia Robert **Wise**, Jerome **Robbins**; interpretează **Russ Tamblyn**). El este şeful „Rachetelor", corespondentul lui Bernardo care-i conduce pe „Rechini". Spre deosebire însă de Bernardo, **Riff** are o atitudine generală de siguranţă cabotină, de trufie şi intempestivitate, fiind un excelent luptător şi mai ales un dansator capabil de acrobaţii felurite. În modul lui de a fi, aflăm o imagine a continentului american, îndeosebi a Americii nordice, dată în principal de frenezie, de mişcarea bogată, nervoasă, de o exuberanţă şi nu mai puţin de o suficienţă de yankeu atotputernic. Interpretul personajului, Russ Tamblyn, este fără îndoială un bun acrobat şi un şi mai bun cascador. Strălucirea jocului lui stă în capacitatea de a conferi o mobilitate avântată personajului, spre deosebire de actorul care îl joacă pe Bernardo, unde prim-planul, devierea subtilă a tonului, a privirii, a mişcării capului trec pe locul întâi. Riff excelează, prin interpretarea lui Russ Tamblyn, în remarcabila secvenţă a satirizării aparatului poliţienesc. Tumbele lui par a fi ale unui desen animat, desfăşurându-se în ritmuri agitate dar plauzibile, de o coerenţă şi de o eflorescenţă coregrafică rar întâlnite. Este un expansiv, spre deosebire de Bernardo, ce se retrage în sine, stând parcă la pândă precum o felină a cărei inteligenţă devine o armă temută. Amestec de aventurier şi camarad (prietenia cu Tony este exemplară), nu are nostalgii şi pare un naiv incurabil, deşi energia lui nu-l lasă nici o clipă să stea locului.

Scanned with OKEN Scanner

OMUL „DOGMATIC" ÎN WEEK-END

ANDRZEJ

CUŢITUL ÎN APĂ (**Nóz w wodzie**, Polonia, 1962, regia Roman **Polanski**, interpretează **Leon Niemczyk**). Un reprezentat al generaţiei de după al doilea război mondial, un om care a tras din greu iar acum vrea să se ştie stăpân pe situaţie şi, mai mult, să poată da lecţii tinerilor. S-a realizat profesional (gazetăria sportivă e o muncă pe care pare a o face cu oarecare pasiune, deşi filmul nu se ocupă decât în treacăt de aspectul acesta) dar cu deosebire în plan social. A pornit de jos însă acum are apartament cu patru camere, maşină, yacht, soţie. Sunt bunuri de care dispune şi, în felul de a se comporta cu tânărul autostopist luat în drumul unui week-end către lac, se constată scleroza lui morală şi afectivă, impasul omenesc dificil de depăşit. Îi place să fie tatăl autoritar şi soţul ascultat cu supunere. Din păcate va sfârşi prin a pierde pe toate planurile. Tânărul nu numai că nu-i va asculta dar îi va „fura" nevasta, a cărei trădare se produce fără nici un fel de urmare. E omul dogmatic al unei afecţiuni lipsite de substanţă, şi inerţia este singura „energie" validată în teritoriul experimentului sentimental care e filmul.

„Jocurile" lui Andrzej sunt iniţiatice pentru tânăr. Acesta învaţă cum se conduce o ambarcaţiune şi cum se trăieşte pe un vas, în condiţii speciale, de naufragiu. Atitudinea de şef de trib a „tatălui" este crunt zdruncinată din momentul în care înţepăturile tânărului trec la o fază de înfruntare fizică, prilejuită de „pierderea" cuţitului în apă. Gândite în spiritul acţiunilor sale organizatorice iniţiativele lui Andrzej sunt mai toate marcate de timbrul unui orgoliu suficient, al unei grabnice voinţe, şi obişnuinţe, de a se şti ascultat. Gestualitatea autoritară a tatălui se produce pe un teren sportiv, şi apoi într-unul afectiv. Soţul pierde după ce mai întâi tatăl a fost acela care, pierzându-şi echilibrul, l-a trimis pe tânăr în apă, de fapt către moarte, cum se interpretează lucrurile la un moment dat.

Scanned with OKEN Scanner

Andrzej nu are luciditate spre a realiza că, la sfârşitul călătoriei, este înşelat de soţie, şi că în totul s-a înşelat pe sine. Compromisul parafează nu un gest, nu o simplă atitudine ci chiar viaţa acestui om numai în aparenţă foarte sigur de sine.

CATALIZATORUL UNUI CONFLICT LATENT

AUTOSTOPIST

CUŢITUL ÎN APĂ (**Nóz w wodzie**, 1962, Polonia, regia Roman **Polanski**, interpretează **Zygmunt Malanorwicz**). Luat din drum, ca autostopist, de o familie respectabilă, obligată să-l „înfieze" pe răstimpul unui week-end, un tânăr student reuşeşte să ocupe pe rând locul de „fiu" şi pe cel de „amant". Apariţia lui e de natură să indice adevărata stare a sentimentelor soţilor şi să ridice la o nouă tensiune, dramatică, jocul de situaţii ale filmului. Gesturi, deprinderi, obligativităţi ale unui trai conjugal se derulează uşor deviate în prezenţa unui al treilea personaj care nu e nici invitat, nici întrutotul intrus. Comportându-se ca un tată autoritar, soţul îl tachinează de la început, cerându-i să asculte de ordinele lui de şef al ambarcaţiunii (yachtul de promenadă duminicală al familiei). E lesne de stabilit cum tratamentul regizoral rezervat tânărului presupune două registre diferite, corespunzând condiţiei lui de afiliat şi de neavenit din prima parte, pentru ca, încetul cu încetul, să avem în acesta un pol al acţiunii, un catalizator al unui conflict latent. E drept că băiatul va „dispare" în final, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat, sortit uitării, în care şi speră soţul, cu acest prilej încornorat. Amorsat, filmat dintr-un profil menit să-i arate figura angulară, faţa slăbănoagă, de hăituit al unei stări provizorii, apoi baletând printre cei doi soţi, încurcându-i altă dată, el va fi cu vremea preluat, integrat ca membru titular al grupului, înconjurat cu

Scanned with OKEN Scanner

atenţii materne (soţia-mamă îi oferă mâncare, îl învelește când adoarme de oboseală), iniţiat în jocuri ce curând vor traduce începutul unei noi condiţii, de posibil amant al femeii. Tânărul este omul singuratic în afara oricărui pericol atâta timp cât deţine cuţitul-pumnal, arma lui de apărare iluzorie. Când cuţitul cade în apă, băiatul se dezechilibrează sufletește, suferă din pricina unei pierderi, importantă mai degrabă în ordine simbolică. Trece imediat la acţiune, la o acţiune platonică deocamdată, de espectativă, semănând vina în cuplu. Dispariţia lui e taxată ca moarte prin înecare. Stratagema reușește, tânărul revine pe vas dar acum postura lui e aceea de amant. Fără cuţit, el pare a fi ca oricare om. În zori tânărul autostopist se va desprinde de la ţărmul unui adulter întâmplător.

ÎN UMBRA, DAR ÎN SPRIJINUL PROTAGONISTULUI

TOM DANAVAL

OMUL CARE L-A UCIS PE LIBERTY VALANCE (**The Man who shot Liberty Valance**, S.U.A., 1962, regia John **Ford**, interpretează John **Wayne**). Fără un asemenea bărbat, foarte priceput la arme, pistolar neîntrecut, nici măcar de temutul Liberty Valance, acţiunea „paşnică" a viitorului senator Ransom Stoddard (James Stewart) nu ar fi avut sorţi de izbândă. **Tom** este omul din umbră, cel care ştie să renunţe în favoarea altuia mai norocos, şi ştie, de fapt, când este vorba de dragoste, că nimeni nu poate trece peste inima îndrăgostită a unei femei. Tom are de gând să-şi facă o casă şi să se ocupe de negoţul cu vite, dar numai de dragul lui Elli. Când înţelege că fata îl iubește pe proaspătul licenţiat în drept, Ransom, om de o integritate exemplară, simpatizat şi apreciat de Tom însuşi, chiar dacă acesta din urmă acceptă mai greu ideea luptei juridice, în locul celei armate, el începe să

Scanned with OKEN Scanner

se retragă. Cu discreţie, cu grija de a nu crea susceptibilităţi ori de a răni sensibilitatea blândei Elli. Înţelege că trebuie să-l apere pe alesul alesei sale, pe Ransom şi o face din spiritul de dreptate ce-l caracterizează, şi din solidaritatea, firească la un om integru ca el, cu lumea orăşelului ameninţat de marii proprietari, ale căror interese le apără samavolnic Liberty cu o ceată de pistolari. Desigur, personajul face parte dintr-o suită de oameni ai vestului, cowboys, şerifi, crescători de vite, interpretaţi strălucit de către actorul în care fostul preşedinte al Statelor Unite ale Americii, Jimmy Carter, vedea emblema de succes a unei naţiuni. Aici, el pare să stea în umbra protagonistului, jucat de James Stewart, dar şi aceasta este o tehnică de mare actor, de a face ca personajul altuia să capete strălucire prin acţiunea simplă, eficientă, însă de o discreţie exemplară. Instinctul dreptăţii pare să fie hotărâtor, ca şi respectul faţă de sentimentele curate ce-i leagă pe cei doi. Când realizează că o pierde pe Elli, dă foc ranch-ului abia construit, deşi făcuse totul pentru a-l păstra în viaţă pe Ransom, ucigându-l pe Liberty Valance „din umbră", convins că astfel apără dreptatea oamenilor obişnuiţi. Şi tot el reuşeşte să-i redea lui Ransom încrederea în sine, depunând mărturie că acesta e nevinovat şi că, neucigând pe Liberty, poate candida cu succes pentru postul de senator, ceea ce se şi întâmplă. Ransom revine în orăşelul de altădată pentru a aduce un ultim omagiu „omului care l-a ucis pe Liberty Valance". Filmul glorifică, deci, viaţa lui Tom Danaval, un om obişnuit, dar un om extraordinar.

DESPĂRŢIRE PE NOTE MUZICALE

GUY

UMBRELELE DIN CHERBOURG (**Les parapluies de Cherbourg**, Franţa, 1963, regia Jacques **Demy**, interpretează **Nino Castelnuovo**). Tânărul **Guy** pleacă departe de iubita lui, constrâns de o îndatorire căreia nu i se poate sustra-

Scanned with OKEN Scanner

ge: serviciul militar. Din Franţa în Algeria, din viaţa civilă în plin război, într-un teritoriu al tragicului cotidian. Poate risca o tânără femeie, fie ea şi însărcinată, să aştepte un om care, o vreme nici măcar nu-i scrie, e drept din motive de ea necunoscute. Mai ales dacă un alt bărbat îi face insistent curte trecând peste faptul că ea aşteaptă un copil, luând de asemenea notă de condiţia socială a acestuia de om de lume bogat şi foarte serios în raporturile cu viitoarea soţie? Guy nu ştie nimic din toate aspectele schimbării situaţiei. El crede încă în Geneviève, numai că atunci când revine din Algeria la mătuşa lui, în Cherbourg, se află în faţa unei realităţi surprinzătoare: Geneviève nu numai că l-a trădat, căsătorindu-se, dar ea a plecat din localitate, şi cu nimeni nu se mai poate discuta pe această temă. Cumva chiar viitoarea lui soţie, Madelaine, abordează subiectul cu temeritate şi abia în clipa când, după moartea mătuşii, intenţionează să plece din casa unde locuia împreună cu Guy. Băiatul o asigură că lucrul cel mai bun e să rămână. Madelaine nu se lasă rugată. Ei doi vor fi curând soţ şi soţie; fata va vărsa lacrimi pentru fericirea ce i se întâmplă. Nino Castelnuovo, interpretul lui Guy, posedă o figură de om serios şi muncitor, tipul tânărului hotărât, ce nu admite nici un compromis. A făcut războiul, a fost rănit în urma explodării unei mine, calcă uşor stânjenit cu un picior. Poate trăi din pensie dar caută de lucru, deşi nu admite să i se dea peste nas. Nervozitatea lui se asociază cu o resemnare în faţa vieţii dar şi cu o atitudine dârză manifestată chiar în prezenţa fostei iubite şi a copilului lor pe care nu doreşte numaidecât să-l vadă, o fetiţă, Françoise. Acum e din nou tată, are un băiat pe care îl cheamă François şi pare a fi mulţumit în noua lui ipostază de familist, asemenea, de altminteri, dragostei lui ce l-a trădat, Geneviève. Se întâlneşte cu fosta iubire întâmplător, într-o zi cu ninsoare feerică, în singurătatea austeră a staţiei de benzină la care Guy lucrează. Mai e ceva de făcut? Nimic: Guy îşi **cântă** replicile, ca toţi interpreţii acestui **musical**, firesc, simplu, emoţionant.

Scanned with OKEN Scanner

SENTIMENTUL ADÂNC AL PATRIOTISMULUI

PAPA BOULLE

TRENUL (**The Train**, 1964, Franţa-Italia-S.U.A., regia John **Frankenheimer**, interpretează **Michel Simon**). Un mecanic de locomotivă dintr-o gară franceză în ultimele zile ale celui de-al doilea război mondial. Om cinstit şi meseriaş priceput, **Papa Boulle** reprezintă tipul francezului din popor care reacţionează simplu şi direct la misiuni ce-i solicită sentimentul la el adânc înfiripat al patriotismului. I se încredinţează misiunea de a conduce un tren ce pentru el nu are nici o semnificaţie, de vreme ce nu transportă lucruri la vedere, nu are o încărcătură care să-şi merite riscul. Când află că trenul conţine tablouri celebre din muzeele Franţei şi că e în joc gloria Franţei, mecanicul greoi şi îndărătnic (căruia Michel Simon îi împrumută silueta masivă, de o expresivitate robustă şi indeclinabilă, cu nuanţe dintre cele mai semnificative în mimica lui de om muncit şi mereu căznit), „papa Boulle", ştie ce are de făcut. Ca să întârzie cât mai mult trenul de marfă blochează cu monede de un franc supapele de alimentare. E descoperit şi împuşcat. Ultimele clipe ale existenţei lui sunt sublime prin curaj şi demnitate, manifestate direct, în faţa colonelului neamţ, comandantul trupelor de ocupaţie.

TOT TIMPUL PE DRUMURI

PAŞCA-PIRAMIDON/PAVEL EGORICI KOLEKNIKOV

EXISTĂ UN ASEMENEA FLĂCĂU (**Jiviot takoi paren**, U.R.S.S., 1964, regia Vasili **Şukşin**, interpretează **Leonid Kuravliov**). Un tânăr şofer de camion, **Paşca**, cutreieră satele siberiene în delegaţii nesfârşite, obişnuite pentru un

Scanned with OKEN Scanner

om al drumului. În tribulaţiile sale, flăcăul cunoaşte tot felul de oameni, dar îndeosebi îl preocupă fetele de măritat sau, din când în când, femeile văduve. Sentimentul cel mai puternic îl declanşează întâlnirea la un bal cu o tânără bibliotecară căreia îi face curte un inginer. Pavel o invită la dans, avansând cu grăbire propunerea de a se cunoaşte mai bine. O întâlneşte apoi la bibliotecă, unde o caută sub pretextul împrumutării unei cărţi. Cei trei asistă la o paradă a modei, în timpul căreia flăcăul caută cu insistenţă mâna fetei. Înţelegând că nu există soluţii de a obţine progrese, Paşca se hotărăşte s-o fure pe frumoasa bibliotecară. Sare pe fereastră dar se va alege cu o palmă zdravănă, în fine edificat asupra imposibilităţii de a o cuceri. În mai multe rânduri, în film, fata va reveni, fie în înfăţişarea unei mirese, ca un sol al iubirii, fie, de astă dată nu doar în vis, luând chipul unei reporterite interesate să scrie despre fapta eroică a lui Paşca de a fi salvat mai multe camioane încărcate cu combustibil de la un incediu iminent. Altă dată, Pavel ia în cabină o tânără nevastă, care mergea într-o altă localitate, la soţul ei. Discută despre una şi despre alta, dar e mâhnit să constate că bărbatul acesteia poate să aibă o părere atât de proastă despre şoferi şi despre femeile care le caută compania. Arborând aerul unui cotoi înfierbântat, Paşca dă ocol casei unei văduve vrând să-i administreze şi o lecţie de comportament citadin. Îndărătnica dar altminteri edificata văduvioară nu se lasă cu una cu două impresionată. Ea caută un soţ, iar nu un iubit de-o noapte. Paşca are umor şi mai are capacitatea de a se consola repede din escapadele sale fecioreşti. Când exerciţiul seducerii cunoaşte sincoape, Paşca îşi ia în serios rolul de peţitor, într-o secvenţă admirabilă prin umorul ei, caligrafiat pe cartea unor trăiri demonstrând extraordinara forţă a psihologiilor tatonate într-o expresie filmică timbrată cu semnătura scriitorului-cineast Vasili Şukşin.

Personajul nu admite jumătăţile de măsură, amânările. Obişnuit să ia viaţa în răspăr, să rezolve totul dintr-un foc, Paşca îi asvârle pe cei doi posibili soţ şi soţie, o mătuşă şi

Scanned with OKEN Scanner

un unchi, oameni de-acum trecuţi de a doua tinereţe, pe o scenă care e a propriei căsnicii, doar că împinşi să o înfăptuiască în ritmul prescris de grăbitul dar altminteri minunatul flăcău. Felul în care Paşca pune gaz pe focul inimilor aprinse e de un umor delicios, iar Şukşin exploatează momentul făcând din această secvenţă una antologică a cinematografului din toate timpurile, deşi regizorul se afla aici la primul său film.

Rănit, cu un picior fracturat, în spital, Paşca – Piramidon continuă să rămână acelaşi om vesel, bine dispus, inteligent, cu o imaginaţie activă şi de bun gust, un prieten al oamenilor, un spirit viu. Starea lui de a fi flăcău sugerează libertatea interioară neostenită a omului fericit să vieţuiască simplu, purtat de energia vieţii. Porecla lui, „Piramidon", poate că nu e străină de acest efect terapeutic, tonic al prezenţei personajului, al capacităţii lui contaminatorii, infuzând optimism în diversele medii străbătute. Un aer trubaduresc de bon ton, o nuanţă de satiră şi de umor gugnolesc, o oarecare undă de teatru de revistă, vagi ecouri baladeşti, un pigment al legendei vin să ofere personajului combustia şi configuraţia necesare atât de impresionantei sale evoluţii de argint viu printre oameni peste care rugina începe să cadă acrindu-i, înăsprindu-le sufletele, îmbătrânindu-i prea devreme.

UN COPIST INVIDIOS

KIRILL

ANDREI RUBLIOV (**Andrei Rubliov**, 1966, U.R.S.S., regia Andrei **Tarkovski**, interpretează **Ivan Lapikov**). **Kirill** este, asemenea lui Rubliov, întâi călugăr şi, ca şi Andrei, pictor de biserici. El însă nu posedă harul acestuia, şi de aceea ne apare ros de invidie, îndurerat şi, cum vom vedea, înrăit de insatisfacţia derivată din lipsa talentului. E vanitos. Cerşeşte de la Teofan Grecul favoarea de a picta alături de acesta, însă solicită să i se comunice chemarea la Moscova în prezenţa

Scanned with OKEN Scanner

lui Andrei, voind să braveze şi să exhibe succesul său. Când vine solia de la Moscova chematul este, surpriză pentru Kirill, Andrei. Nu suportă succesul prietenului lui şi nu găseşte alinare şi linişte nici în viaţa de la mănăstire. Pleacă de aici acuzându-i de corupţie pe fraţii lui călugări şi pe egumen, iar când revine se roagă în genunchi să fie iertat. Şi este iertat, cu condiţia de a copia de multe ori Scriptura. Această operaţie mecanică de copiere îl reprezintă şi ca artist, lipsit de personalitate şi de suflu, executant plat al unei reproduceri după modele. Are puterea de a-şi recunoaşte vina faţă de Andrei şi când un măscărici intrat la ocnă îl acuză pe Rubliov de a-l fi demascat oamenilor stăpânirii voind a-l ucide. Ulterior cere ca el să fie cel pedepsit, semn că, în ultima clipă, conştiinţa lui prinde a se trezi. Este un personaj sfâşiat de contradicţii şi de nesiguranţă. Un nemulţumit, un nerealizat, un invidios şi un intrigant, un artist ratat şi un om ce nu-şi află nicăieri locul, iar ca slujitor al bisericii, un inadaptat într-o lume cupidă care s-a deprins a face negoţ cu cele sfinte şi a urmări înavuţirea folosindu-se de numele Domnului. În toate evoluează ca opus al lui Andrei, care îl înţelege şi îl iartă, cu aceasta „omorându-l" a doua oară pentru că îi prezintă dovada că şi ca om, nu doar ca artist, îi este superior.

EROU DE ROMAN PASIONAL

BORA

AM ÎNTÂLNIT ŢIGANI FERICIŢI (**Skupljaci perja**, Iugoslavia, 1967, regia Aleksandar **Petrovic**, interpretează **Bekim Fehmiu**). Ţigan într-o lume de ţigani, **Bora** e totuşi un specimen al tagmei, o figură a cărei existenţă se consumă la mare temperatură. Însurat cu o „babă", cum o caracterizează chiar el, Bora e înamorat de Tisa, mai tânără şi râvnită cu un patos nătâng şi incestuos de chiar tatăl ei. Bora nu ţine seama de nimic în afară de dragostea lui ca un

Scanned with OKEN Scanner

tăvălug călcând totul în picioare. O aduce pe fată în mahalaua ţigănească precum un domn, cu „taxiu", recomandându-i să fie cuminte şi apoi, la cerere, administrându-i ceva bişţari cu care Tisa mărturiseşte a dori să-şi cumpere un batic. Când tinerei femei îi moare un plod, Bora găseşte soluţia de a-l boteza, fie şi după moarte. Află înţelegere la măicuţa şefă de la mănăstirea de unde procura fulgii, obiectul lui de comerţ şi de speculă. Nu admite ca Tisa să-şi întemeieze o familie. Când ai ei vor s-o dea după un netot, un copil neterminat, un nebărbat, femeia, mereu cu gândul la Bora, îl aruncă pe jos pe bietul copil, sub ochii contrariaţi ai rudelor. Bora iubeşte petrecerile, ştie să chefuiască, nu-l interesează câştigul, ba face şi ceva puşcărie din cauza unui gest gratuit dar neadmis de lege. El aruncă fulgii din saltelele,cumpărate convenabil de la un popă cam dubios, murdărind şoseaua. Întrebat mai confidenţial de ce a făcut-o, Bora recunoaşte că atât de frumos i se păruse că zburau fulgii încât merita să-i risipească. Suflet romantic şi cu o apetenţă a dezlănţuirilor, Bora calcă în picioare totul, afară de iubirea pentru Tisa. O aduce în cele din urmă la el acasă pe fată iar când ea nu mai suportă situaţia, îndemnată de soţia legitimă a ţiganului, mama mai multor copii, Tisa încearcă la oraş norocul care nu-i surâde. Bora nu admite această soluţie, însă neşansa marchează fiecare tentativă a sa de a şi-o păstra pe fată. Tisa e violată în drumul spre oraş, iar la întoarcere tatăl ei încearcă acelaşi lucru. Bora a rămas singurul lucru frumos din viaţa fetei. Îşi neglijează familia cu liota de copii, pierde în afacerile cu fulgi, într-un cuvânt îi merge din ce în ce mai rău. Ca s-o apere pe Tisa Bora îl ucide pe tatăl ei. Erou de roman pasional jucat într-o perpetuă mişcare, într-o nelinişte pitorească şi în egală măsură tragică.

Scanned with OKEN Scanner

CAVALERUL MORŢII INEVITABILE

JAN

RUŞINEA (**Skammen**, Suedia, 1968, regia Ingmar **Bergman**, interpretează **Max von Sydow**). Violonist într-o orchestră, **Jan** e scos din colectivul de oameni ai muzicii, şi tot filmul încearcă să concretizeze eforturile personajului de a se adapta la universul războiului, deci la o lume care şi-a ieşit din ţâţâni. Violonistul de ieri trăieşte acum izolat, pe o insulă; într-o casă la ţară, muncind în seră ori la cultivarea ciupercilor. Are o soţie care doreşte foarte mult un copil; un timp avem convingerea că personajul va rezista crizelor de adaptare la noua condiţie. Aşa stau lucrurile până în clipa când cei doi, speriaţi de bombardamentele repetate, vor să părăsească locul. Surprinşi de un grup de soldaţi inamici, li se ia un interviu pentru televiziune, ceea ce înseamnă intrarea lor într-un unghi de interes nefavorabil, întrucât de fapt „dialogul" avea să fie falsificat. Jan suportă tratamentul brutal al interogatoriilor, însă în cele din urmă sunt salvaţi graţie intervenţiei lui Jacobi, un potentat local. Curând Jan va trebui să-l suporte pe acesta făcând repetate vizite şi, tacit, să accepte legătura lui cu Eva, soţia. Pentru Jan, totul devine de-acum insuportabil. Starea lui se agravează cu prilejul descinderii în zonă a unui grup înarmat ce-l căuta pe Jacobi. Voind să se răzbune pentru că Jan nu acceptase să le dea banii oferiţi de Jacobi soţiei lui, ca preţ al trădării, aceştia distrug casa şi mobilele, ard sau sfarmă obiectele din interior şi vechea dar deosebit de valoroasa vioară, instrumentul mult îndrăgit de Jan. De-acum personajul intră în degringoladă. E gata să ucidă, el care nu părea pregătit nici măcar pentru a omorî o găină. Îl împuşcă pe Jacobi şi nu peste mult timp va ucide un tânăr soldat de la care află de plecarea clandestină a unei bărci cu ajutorul căreia ar putea părăsi insula. Jan manifestă o extraordinară energie, ca şi cum ar fi cu totul alt om decât placidul, indiferentul la problemele vieţii, cărora le dădea curs constrâns

Scanned with OKEN Scanner

de nevoia de a supraviețui. Trecând la acțiune, el se consacră crimei, ipostază pentru care nu părea deloc pregătit. Destinul lui e totuși să moară alături de Eva, în barca naufragiată plutind printre șirurile de cadavre soldățești. Interpretul, Max von Sydow, este aici același știut cavaler trist al morții inevitabile.

COMPROMISUL CU SINE ȘI CU LUMEA

SAKISAKA SZENSAKU

IMN PENTRU UN OM OBOSIT (**Nippon no sishun**, Japonia, 1968, regia Masaki **Kobayashi**, interpretează **Mokoto Fujita**) Omul cu urechea distrusă, omul fără auz, **Sakisaka** își poartă această infirmitate cu o „tentă" melodramatică pe care regizorul nu o lasă niciodată să producă excese lacrimogene. Posibila sentimentalitate a stării sănătății acestui bărbat, cândva mutilat de un ofițer, în vara lui 1945, printr-un act samavolnic, ca o pedeapsă disciplinară, devine pretextul pentru a prezenta un „om obosit", a cărui existență și-a risipit sensul, spre a fi regăsit în numele inevitabilului compromis cu lumea și cu sine. A pierdut, plecând la război, ființa iubită, pe Yoșiko; a rămas fără cel mai bun prieten al său, Onno. În ciuda infirmității menționate, Sakisaka și-a refăcut viața, are soție și copii, însă timpul amintirii devine tulburător pentru el din clipa în care află de existența fetei de odinioară. Yoșiko e acum văduvă și ține un mic local. Nu e destul ca femeia să fi supraviețuit și cei doi să se poată reîntâlni ca trecutul să reînvie în aspectul lui inițial. Oricât ar încerca Sakisaka să și-o apropie pe cea de altădată, și oricât ar vrea chiar ea, prezentul, realitatea, viața lor între timp ghidată pe alte trasee devin hotărâtoare. Vrând să fie de folos văduvei, caută, printr-un coleg de birou, o posibilitate de aplicare a

Scanned with OKEN Scanner

invenţiei lăsate de soţul acesteia. O întâmplare fericită cum este această regăsire a dragostei pierdute are un contrapunct derivând, paradoxal, dintr-un concurs al coincidenţelor. Intenţia ca atare îl duce pe Sakisaka la fabrica lui Zenzaku, ofiţerul care îl rănise în chip bestial. Mai mult, acesta, voind să-l înlăture cu brutalitate, deşi mijloacele par aici cât de cât scuzabile, încearcă să i-o răpească pe Yoşiko, promiţând femeii un local în centrul oraşului şi, de necrezut, cerându-o de nevastă. Ce zid înfiorător se ridică împotriva acestui om obişnuit. Şi ca şi cum atât nu ar fi îndeajuns, o nouă coincidenţă îi învăluie paşii. Băiatul lui, Renji, se îndrăgosteşte de Moriko, fata lui Senzaku. Oricât s-ar împotriv tatăl, cei doi Romeo şi Julieta nu pot fi despărţiţi. În cele din urmă, obosit, Sakisaku trebuie să-şi reprime (re)sentimentele şi să revină în familia părăsită, unde se bucură de dragostea soţiei şi de a fiului. Deşi încearcă să rămână cu Yoşiko, răspunderile lui de tată şi soţ învinge. Nici nu era prea greu pentru un om atât de hăituit.

ÎNSINGURAT ŞI ÎNTRISTAT

ARCHIE

SOŢII (**Husbands**, S.U.A., 1970, regia John **Cassavetes**, interpretează **Peter Falk**). **Archie Black** este unul dintre cei trei bărbaţi (alături de Gus şi Harry) care, după moartea prematură a prietenului lor, hotărăsc să plece de acasă, contrariaţi de atitudinea prea repede interesată şi lipsită de tact a soţiei defunctului. Pornesc împreună într-un soi de promenadă fără destinaţie ca la un moment dat să-şi aleagă drept punct al peregrinărilor lor, însoţite de tribulaţii sentimentale, de neevitat, într-o Londră pluvială constituind cadrul corespunzător pentru starea lor de mahmureală şi debusolare flecară. Archie - interpretat de Peter Falk într-o manieră ce precede jocul său din cunoscutul serial de televiziune

Scanned with OKEN Scanner

Colombo, unde avea să deţină rolul titular - are într-un grad mai mare decât ceilalţi conştiinţa îndreptării către un impas. El îşi exprimă neliniştile, declară a dori să nu se mai spele, voind să ducă o viaţă la întâmplare, în semn de revoltă, nevindecabilă. Nu acceptă compromisul, nici măcar în relaţia pasageră cu tânăra orientală ce încearcă să i se ofere în stilul rasei sale, ceea ce până şi aceasta îl intrigă. Pentru moment este mai tăcut. De fapt la începutul fiecărui episod prezenţa lui Archie pare a fi cea mai discretă şi lipsită de spectaculozitate. Încetul cu încetul manifestările sale eruptive capătă un anumit relief, abrupt, în cascadă, într-o succesiune a descărcărilor de energie nervoasă. Personalul se alcătuieşte din tăceri, ezitări, aşteptări, pe de o parte a comportamentului său, ca şi de asemenea, din agitaţii de leu în cuşcă, de nevroze proprii unui alienat, de bucurii exaltate, ca în cazul jocului de noroc. Lăsat în umbră, personajul trece într-o penumbră dramatică, mereu sub semnul unei remuşcări dureroase. După ce o jigneşte pe tânăra chinezoaică, la plecarea acesteia prin ploaie o va însoţi în delir, puternic tulburat de incantaţia ei, de rostirea unor vorbe într-o limbă pentru el neînţeleasă dar atât de plină totuşi de un înţeles al tristeţii insondabile. Nu e lipsit de interes să reamintim că personajul face parte dintr-un film al lui John Cassavetes (regizorul jucând el însuşi un rol principal aici, ca actor), deci al „şcolii newyorkeze" cu preocuparea ei pentru stările amorfe, pentru „prezenţa" într-un grup, pentru condiţia însingurării.

UN CADAVRU PLIMBĂTOR

MR. HEI-TRENŢARUL

DODES' KA-DEN, (**Dodes`Ka-Den,** Japonia, 1970, regia Akira **Kurosawa**, interpretează **Hirashi Hkutagawa**). Locuieşte într-o cocioabă de fier, parcă anume voind să arate prin aceasta divorţul lui cu lumea, şi îndeo-

Scanned with OKEN Scanner

sebi cu lumea afectelor. Înşelat de o femeie pe care pesemne a iubit-o foarte tare – povestea nu ne spune prea mult în acest sens –, el se retrage departe de vânzoleala oraşului, oarecum azvârlit de acesta, spre a duce o existenţă de paria, refuzând orice dialog cu cei din apropiere, nevoind totodată să o ierte pe aceea care vine precum un câine vinovat la el în cocioaba de tablă spre a cerşi îndurare. Pare o stafie printre indivizii violenţi, pitoreşti, dispuşi, curioşi, petrecăreţi ori înţelepţi (mai rar - cazul bătrânului meşteşugar, un om din care viaţa a plecat demult). Hotărâtă să-l părăsească iarăşi, fosta lui iubită ori soţie, observă lângă uşa acestuia silueta uscată a unui pom cu care spectatorul îl compară imediat, cu uşurinţă, pe omul lipsit de vedere ducându-şi existenţa monotonă compusă dintr-un drum către o destinaţie necunoscută, o revenire mereu tăcută, şi pregătirea mâncării de orez ori sfâşierea simbolică a pânzelor mai apoi ţesute precum o Penelopă de sex masculin. Nu vorbeşte niciodată, deşi i se vorbeşte. Este mut ca un mormânt, un cadavru plimbător. Adesea este filmat prin amorsare în groplan, spre a pune în relief chipul lui pământiu. Se mişcă încet, iar când este privit cel care o face are frisoane. Camera de filmat pare a se teme de uitătura lui morbidă, iar la montaj, cadrelor, nu prea lungi, în groplan le urmează altele mai de la distanţă. Destinul lui este pecetluit. Un lacăt îi sigilează fiinţa precum casa cu pereţi de tablă unde locuieşte în singurătate ca într-o anticameră a morţii.

IMAGINAREA OBSESIVĂ A UNUI DEZNĂDĂJDUIT

YUKCHI SHIMA

DODES' KA-DEN, (**Dodes'Ka-Den**, Japonia, 1970, regia Akira **Kurosawa**, interpretează **Junzaburo Ban**).

Scanned with OKEN Scanner

Locuieşte într-un mic autoturism, de fapt sub un acoperiş de Volkswagen împreună cu fiul lui, un băieţel de trei-patru ani. Nu pleacă în căutarea hranei deoarece lucrul acesta îl face copilul, mai norocos, deşi chiar şi pe el unii îl alungă cu vorbe urâte. Obsesia lui este casa „de construit"; la înălţarea ei viseaza necontenit, dialogând cu puştiul care-i acceptă ezitările privitoare la „stil"-japonez, clasic, rococo? În afara acestui dialog despre hrană, dar îndeosebi în legătură cu mersul construcţiei la casa pe care nu o va avea niciodată personajul poartă o „convorbire", desigur imaginară, cu chiar silueta clădirii ori cu gardul ce o va împrejmui sau, alteori, văzându-se în incinta piscinei, situată în mijlocul unei câmpii verzi. Atât de accesibile, teritoriile imaginarului reprezintă pentru el o compensaţie în raport cu lipsurile existenţei concrete ce se limitează drastic la procurarea hranei necesare doar pentru a supravieţui. Singura realitate ce-i întrerupe visarea, orientată către o singură destinaţie - ridicarea casei -, este aceea a morţii copilului. Demnitatea lui se vede învinsă de vreme ce pentru prima dată caută consolare la vecinul meşteşugar, după ce, puţin mai devreme, refuzase să primească bani de la acesta pentru a-l duce pe băiat la medic. Personajul este pitoresc în deznădejdea lui, oscilând între credulitate şi inconştienţă, precum un copil mare ce-şi face din imaginarea platonică a locuinţei o adevărată profesiune.

VIITOR DE CENUŞĂ

FRANCIS

SPERIETOAREA (**Scarecrow**, S.U.A., 1973, regia Jerry **Schatzberg**, interpretează **Al Pacino**). Rătăcind în căutarea unui loc liniştit, **Francis** a avut o soţie şi el se ştie a fi tatăl unui copil. I-a părăsit şi aceasta nu i se poate ierta de către nevastă. Deşi s-a îndepărtat de cei doi, fiind apoi silit să stea 5 ani pe mare, departe de lume, Francis le-a dus

Scanned with OKEN Scanner

dorul, iar acum când e gata a reveni la familie, deşi nu are destul curaj să o facă - felul lui de a fi arătându-ni-l un veşnic şi solitar neliniştit, un introvertit - soţia îi întoarce spatele administrându-i cea mai cruntă dintre pedepse. Minţindu-l, la telefon (chemată de Francis), femeia îi spune că din cauza lui copilul a murit. Nu se putea inventa ceva mai distrugător pentru oricum nefericitul Francis. Vinovăţia lui astfel relevată îl duce în pragul nebuniei. Nici măcar Max, prietenul lui nedespărţit, cel alături de care acceptase să deschidă o staţie de auto-service, la Pittsburg, nu mai poate fi acelaşi neclintit încurajator. Au cutreierat împreună nordul Californiei, au făcut economii, au răbdat de foame, au trăit ca adevărate „spierietori" amuzându-i pe ceilalţi oameni, ca acum să piardă amândoi totul. Ideea de a-şi suna soţia, părăsită, şi de a afla veşti de la ea, fusese a lui Max care îl îndemnase să caute o soluţie de conciliere, în spatele acestei intenţii stând de fapt nevoia de bani pentru completarea sumei în vederea deschiderii staţiei. Francis e, se înţelege, opusul lui Max. Dacă acesta e masiv, puternic, imperativ, întreprinzător, Francis reprezintă personajul din umbra unui cuplu, sau tandem, mereu ascultând şi executând, mereu lăsând să treacă de la el, taciturn, întors în sine, lipsit de iniţiativă, apatic şi dezorientat. Al Pacino îl joacă în stilul lui discret, economicos, în contrapunct firesc cu interpretarea lui Max, datorată lui Gene Hackman: viguros, impunător, plin de ticuri, autoritar, agresiv. Aparatul de filmat ezită el însuşi să se apropie de Francis preferându-l pe mai sigurul de sine Max. Atunci când stă de vorbă la telefon cu soţia, filmul intră în camera mamei şi ne arată în câteva rânduri copilul, subliniind minciuna femeii, marcând faptul că el există. Aceste cadre admit o uşoară corecţie subiectivizantă, ca văzute de psihologia în derivă a tatălui, refuzat şi mâhnit de moarte. Cel care rătăcise atât bătând drumurile cu gândul la o zi şi la o viaţă lipsită de griji, ferite de convulsii şi de drame, îşi pierde minţile pentru totdeauna, rătăcindu-şi întreaga fiinţă. Poate că nici pentru pri-

Scanned with OKEN Scanner

etenul lui Max nu există o altă pedeapsă mai insuportabilă decât de a-l vedea pe Francis – de care îşi legase atâtea speranţe şi atâtea planuri îndelung chibzuite împreună – pe patul de spital. Pentru a-l vindeca, Max se arată pregătit să facă orice sacrificiu, să plătească un medic cu toţi banii strânşi într-o viaţă de lipsuri şi chinuri. Din păcate, Francis e ca şi mort, deşi Max nu poate admite un asemenea deznodământ. Oricât ar urla, ar lovi, ar dispera, Francis nu va fi readus la normalitate. Max ar vrea să-l ştie mai bine dispărut pur şi simplu, iar atitudinea lui seamănă, desigur, cu aceea a Indianului gigantic din filmul lui Milos Forman **Zbor deasupra unui cuib de cuci** (1973) care îşi înăbuşă prietenul cu perna (e vorba de McMurphy, interpretat de Jack Nicholson), anume spre a şti că nu mai trebuie să se chinuiască într-o viaţă inutilă, tocmai el, un om atât de viu, de activ, de întreprinzător. Secvenţa finală subliniază realitatea tragică a prieteniei dintre două fiinţe a căror raţiune de a exista nu mai poate fi concepută în neagra singurătate rătăcitoare de până mai adineauri. Neavând pe nimeni pe lume ei nu au de fapt decât această, totuşi, singurătate în doi, şi când ea dispare, ca ultim ţărm de care să se agaţe, viaţa devine un imens hău. Moartea clinică a lui Francis este oglinda în care Max îşi citeşte viitorul de cenuşă.

SUFLETISTUL

MAX

SPERIETOAREA (**Scarecrow**, S.U.A., 1973, regia Jerry **Schatzberg**, interpretează **Gene Hackman**). **Max** şi prietenul lui Francis reprezintă lumea dezaxaţilor mereu în căutare de echilibru şi de siguranţă. Un tandem constituit prin complementaritate (Max e mătăhălos, impulsiv, autoritar; Francis e mic, docil, terorizat, predispus îmbolnăvirii) dar, firește, unit prin trăsături esenţiale. Max e hoinarul gata a lua

Scanned with OKEN Scanner

lumea în răspăr, crezând că totul se poate învârti după bunul lui plac. Nu e destul să vrei şi să ai muşchi puternici ca lumea banului să te asculte. Max a făcut 6 ani de puşcărie şi, desigur, detenţia l-a marcat sufleteşte. Realist şi încăpăţânat, el a adunat ban cu ban şi a suportat greu trecerea timpului ca acum să dorească din răsputeri să ajungă din nordul Californiei la Pittsburg unde să deschidă o staţie de auto-service. E visul lui, visul vieţii lui, şi tânjeşte spre aceasta ca spre un liman de linişte şi fericire. Totul pentru el se rezumă la acest drum către oraşul de care şi-a legat speranţele. Bărbatul mare şi impulsiv este un tandru în relaţiile lui cu Francis, în ciuda manifestărilor adesea impulsive, obişnuit să fie ascultat cu docilitate şi să i se îndeplinească întocmai ordinele. Aspirând la o viaţă normală, tihnită, Max se încurcă în obişnuinţe, determinate de sărăcie. Ori de câte ori situaţiile au nota standardului de viaţă spre care doreşte altminteri să se îndrepte, fără a putea vreodată să ajungă, Max e derutat. Iată-l la masă alături de Francis şi de o fată dispusă să i se alăture, jucând aici rolul femeii de casă căreia îi revin muncile menajere şi din sectorul culinar, menite să-l facă pe bărbat să se simtă ocrotit şi răsfăţat. Dejunul lor are loc însă în mijlocul unui morman de fiare şi vechituri, acest decor de bidonville fiind altminteri foarte apropiat celor doi. Pe cât se dovedeşte de sigur de el în singurătate ori alături de Francis şi de iubită, pe atât devine de vulnerabil în prezenţa oamenilor. De aceea nici nu-i este greu să se transforme în clovn atunci când participă la o petrecere într-un local unde asistenţa priveşte uimită deghizarea în bufon a bărbatului mătăhălos ce părea să fie pregătit a înfrunta orice pericol şi orice ameninţare. Max are o soră la Denver şi o vor vizita. Apoi el insistă ca Francis să aibă o discuţie cu soţia. Cum acesta află că băiatul lui ar fi murit, înnebuneşte, iar Max e dispus să-şi dea toţi banii ca să-l vindece. Un generos cu suflet de copil, acesta e Max.

Scanned with OKEN Scanner

CU UN PICIOR ÎN GROAPĂ, DAR ÎNCĂ VIU

JONATHAN REYNOLD

OH, JONATHAN, JONATHAN (**Oh! Jonathan, Oh! Jonathan,** [illegible] Germania, 1973, regia Franz Peter **Wirth,** cu **Heinz Rühtmann**). Un bătrân ursuz şi tiranic se află cu un picior în groapă. Zilele îi sunt numărate dacă nu chiar clipele. Marile ziare au pregătit pagini speciale despre moartea unui magnat. Reporterii pândesc clipa morţii. Înăuntru, în perimetrul domeniului, nu are acces nici un străin. La un moment dat, adus de foarte departe, dintr-o croazieră, ajunge aici fiul muribundului. Acesta declară tatălui intenţia, de astă dată serioasă, de a se căsători. Vestea îl readuce la viaţă pe pişicherul personaj. **Jonathan** cere să o vadă pe fată imediat. Fata nu e de găsit şi atunci tânărul ia la întâmplare o persoană ce se va dovedi încântătoare. E o biată fată, cântăreaţă la marele restaurant al hotelului unde locuia adevărata logodnică. Un lanţ întreg de încurcături se produc graţie încăpăţânării de catâr bătrân, dar foc de simpatic, a tatălui Jonathan. Principalul motiv este acela că socrul îşi îndrăgeşte nora din prima clipă. Intuieşte nobleţea unui suflet, ataşamentul şi sinceritatea, dincolo, desigur, de farmecul personal al fetei. Pentru moment, tânăra nu realizează importanţa crucială a evenimentului ce i-ar putea schimba cursul vieţii. Acceptă să joace rolul contra unei sume. Curând însă vrea să intre cu adevărat în rol şi, la rândul ei, mizează pe adeziunea tatălui. Jonathan este jucat de cunoscutul actor comic Heinz Ruhtmann cu o bună cunoaştere a mecanismelor interpretative şi regizorale atât ale comicului nostalgic cât şi ale scenariului burlesc. În câteva secvenţe el pare să imite mersul „nouă-fără-un sfert", specific lui Chaplin, cu care se aseamănă, între altele, prin statura mică şi prin aspectul general de clovn. Personajul este mai ales un excelent cunoscător al propriului fiu, şi nu

Scanned with OKEN Scanner

mai puţin, al psihologiei umane. Remarcă din prima clipă interesul, acerb, cu care adevărata logodnică, veşnic însoţită de mama ei, vădit preocupată să-l înhaţe pe fiul unui bogătaş, caută să intre în familia Reynold. El o preferă pe fata săracă dar generoasă, cu o disponibilitate sufletească nealterată, şi face totul spre a i-o pune în braţe propriului fiu, până acolo încât şi acesta îşi va da seama ce minune de soţie a găsit.

INSECURITATEA ÎNTR-O SOCIETATE SUPERTEHNICIZATĂ

HARRY CAUL

CONVERSAŢIA (**The Conversation**, S.U.A., 1974, regia Francis Ford **Coppola**, interpretează **Gene Hackman**). Un tehnician de sunete, as al acestei profesiuni supertehnicizate, **Harry Caul** nu pare de la început preocupat de efectul muncii sale. Descifrarea unor benzi este operă de performer şi totodată de artist al meseriei acesteia, pe cât de modernă şi de căutată, pe atât de plină de surprize şi cu consecinţe dintre cele mai periculoase. Harry este un însingurat. Trăieşte într-un apartament elegant, sobru, cu multe încuietori la uşă. Din când în când, destul de rar, şi aproape pe furiş, pătrunde în încăperea unei femei căreia nu-i prea vorbeşte despre sine şi nici despre munca lui, fără a se angaja prea mult în acest contract sentimental, redus la formula erotică. Caul îşi face treaba cu înaltă profesionalitate, iar filmul se ocupă de etapele parcurgerii drumului către sunetul limpede, descifrat în urma unui efort special şi graţie priceperii de invidiat a inginerului. Este omul căruia i se comandă o lucrare, în schimbul unei sume, considerabilă, însă din clipa când începe să înţeleagă unde ar putea duce lectura benzilor, Caul se teme. „Conversaţia" de el surprinsă între doi îndrăgostiţi, soţia unui director şi iubitul ei, lucrător la

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi firmă, conţine toate elementele de identificare a noii întâlniri. Suspicios, Caul caută să se convingă de urmarea decurgând de aici. Refuză să predea benzile, însă este vânat. Participă la o expoziţie a tehnicienilor în receptare, iar seara invită acasă un grup de prieteni şi, de fapt, de colegi, invidioşi pe performanţele sale, cu toţii considerându-l cel mai bun de pe coasta de vest. O blondă nurlie îi face ochi dulci, rămânând la el peste noapte. Când se trezeşte, mahmur, după noaptea de beţie şi amor, Caul constată că i s-au furat benzile. Cunoştea conţinutul acestora. Era vorba de o întâlnire de dragoste, duminica următoare, la Jack Tarr Hotel, camera 773. Se grăbeşte să fie acolo la momentul potrivit, luându-şi o cameră vecină. Aude tot felul de zgomote suspecte, alarmante a căror bruscă încetare îl pune pe gânduri. După ce încercase să prindă „viaţa" sonoră a camerei alăturate, pătrunde în ea, spre a constata că a avut loc o crimă, deşi nimic nu părea să indice prezenţa cu doar puţin timp înainte a perechii.

Revenind la imobilul unde i se comandase descifrarea benzilor este uimit să constate că îndrăgostiţii sunt teferi, în vreme ce se desfăşura procesiunea de înmormântare a directorului, soţul femeii, dat ca mort într-un accident de automobil. Lovitură de teatru, aşadar. Spectaculoasă răsturnare de situaţie. Uimirea lui se asociază cu spaima de necunoscut, parcă anormale la un tehnician care tocmai aceasta făcea: să decodifice mesaje secrete. Munca lui de interceptor este „utilizată" în scopuri criminale, nefiindu-i foarte clar cum au decurs lucrurile până la momentul crimei. Contextul îl depăşeşte, paradoxal, tocmai pe el, cum arătam, un specialist al dezlegării misterelor. De-acum se teme el însuşi. Revenind în apartament, cântă la saxofon, ca altă dată, dar după ce mai întâi scotoceşte milimetru cu milimetru încăperea spre a da de urmele minusculelor receptoare bănuite a fi fost implantate în casa lui. O imagine finală ni-l arată în mijlocul apartamentului dezarticulat, în căutarea disperată a unui semn de luat în seamă, cântând o partitură a neputinţei.

Scanned with OKEN Scanner

Filmul lui Coppola (Marele Premiu la Cannes, în 1974) face din secvența de supraveghere un motiv producător de semnificație, de mesaj semantic și de mesaj artistic. Caul este „antieroul" acestei operațiuni părând spectaculoasă, operă de maestru, dar în egală măsură și capcană a propriei abilități tehnice, în măsură să-l transforme pe el însuși într-un înfrânt cu mijloace din același instrumentar al dezlegătorilor de conversații.

Gene Hackman reușește să dea „chip" vidului interior al personajului, voinței lui de autoapărare prin retragerea din viața publică, dar și să exprime imposibilitatea găsirii unei soluții de salvare de la consecințele gesturilor și actelor lui involuntar așezate sub semnul răului. Filmul se constituie din „viziunile" sonore ale lumii cercetate ca la un microscop al bunei speranțe. Din păcate, voința de bine nu poate avea un control riguros, iar faptele se pot oricând întoarce împotriva subiectului. Supravegheat la rândul lui, supraveghetorul se descoperă incapabil să-și controleze existența. Vulnerabilitatea individului prins într-un mecanism al teroarei sofisticate dă frisoane de gheață spectatorului. Un personaj al insecurității într-o societate supertehnicizată.

ÎNTREPRINZĂTOR ȘI GENEROS

MITICĂ

MERE ROȘII (România, 1976, regia Alexandru **Tatos**, interpretează **Mircea Diaconu**).

Mitică din **Mere roșii** e medicul ideal pentru un bolnav, adică profesionistul foarte bun și totodată omul apropiat de cel suferind. Este tânăr și nu admite comoditatea. Este activ și pentru el nu există piedici de netrecut dacă în joc este sănătatea pacienților. Multe lucruri s-ar rezolva, multe cazuri nu ar mai fi „cazuri" dacă la spitalul unde el lucrează ar ființa o secție de urologie. Îl urmărim cum face totul, tot ce ține

Scanned with OKEN Scanner

de el, spre a salva viaţa oamenilor. O secvenţă este de-a dreptul tulburătoare pentru felul de a trăi drama ultimelor fire de nisip dintr-o clepsidră nemiloasă. Mitică este un om simpatic, deşi în relaţiile cu şefii lui de la spital nu prea arată prietenie, desigur dacă se pune problema de a răspunde la iniţiativa legată de secţia de urologie. Interpretul, Mircea Diaconu, dă personajului nimbul fantezist al unui tânăr aparent pus pe harţă, în realitate grav şi preocupat de profesie, inteligent şi întreprinzător, greu de convins cu argumente boante. El reuşeşte, şi, în sensul acesta, Mitică poate fi considerat un personaj reprezentativ pentru puterea de a învinge obtuzitatea, birocraţia, spiritul rutinier şi bătrânicios al unor indivizi care, câteodată se mai amestecă printre noi.

PREŢUL TRIUMFULUI

JIMMY DOYLE

NEW YORK, NEW YORK, (**New York, New York**, S.U.A., 1977, regia Martin **Scorsese**, interpretează **Robert de Niro**). Un bărbat insistent, ca un uragan dezlănţuit asupra unei fete care chiar dacă nu e fragilă suportă cu dificultate dovezile lui de iubire. Un sărut ca un asalt de redută, un drum lung până într-o localitate la marginea ţării, unde o duc tumeele pe Francise, o reintrare, în viaţa acesteia realizată, cu mers de reptilă periculoasă, şi tot atât de zgomotoasă, o căsătorie în miez de noapte, un adio spus unei lehuze, o ceartă ca-n filme, o revenire de zile mari, cu un surâs blând şi vinovat, un dialog de tandreţe cu propriul fiu, acum băieţel în toată firea... Gelos, înnegurat, capricios, tiranic şi suveran – acesta e **Jimmy** în fiecare din momentele vieţii lui evocate mai sus destul de succint şi evident, sacrificând savoarea lor vizuală, cu adevărate spectacole în spectacolul mare al filmului **New York, New York**, titlu preluat de la o melodie compusă de tânărul saxofonist şi interpretată cu şarm de

Scanned with OKEN Scanner

aleasa inimii lui, Francise, în rolul căreia evoluează Liza Minnelli.

În tot ce întreprinde, Jimmy nu lasă pe nimeni indiferent. Când vrea ceva ştie să se bată. Aşa o va avea de soţie pe Francise; aşa va intra în formaţia unde activa, în turneu, Francise; aşa va lua locul şefului orchestrei şi-i va convinge pe cei care ezitau să-l finanţeze; aşa se impune ca prim interpret al orchestrei. Capriciile lui şi crizele de personalitate şi de gelozie sunt veritabile mostre de actorie bufonă, doar că Robert de Niro dă acestor scene o turnură gravă, iar dintr-un atare amestec, de bizarerie şi inflexibilitate, se naşte o individualitate puternică. Va trebui să acceptăm, asemenea acelora cu care neobositul Jimmy vine, sub o formă sau alta, în contact.

N-ar fi vorba de farmecul şui al personajului dacă nu am lua în seamă forţa lui interioară, puterea deosebită de a merge cu orice preţ înainte pe un drum considerat de el, în acel moment, cel mai potrivit. Nimeni se pare că nu-l înţelege mai bine decât Francise, care aprobă cu durere plecarea lui şi se bucură, cu moderaţie, atunci când acesta revine găsindo în plin triumf al carierei sale muzicale.

„NECAZURILE" UNUI BĂIAT FRUMOS ŞI ÎNDRĂGOSTIT

TONY MANDERA

FEBRA DE SÂMBĂTA SEARA (**Saturday Night Fever**, S.U.A., 1977, regia John **Badham**, interpretează **John Travolta**). Vânzător într-un magazin de vopseluri, acest **Tony** este un băiat la douăzeci de ani care intră în febră sâmbătă seara, la ora când discotecile îşi încep programul. Are familie şi suportă dădăceala şi suspiciunile părinţilor legate de plecările lui de acasă, de întârzierile la masă, însă e un băiat bun iar dacă îl vom urmări dansând, cu siguranţă vom fi

Scanned with OKEN Scanner

încântaţi de arta lui de coregraf nocturn. Un personaj de film muzical, Tony ia de la Travolta şi voce şi talent de excelent balerin. Încurcăturile lui sunt ale oricărui băiat frumos curtat de fete. „Tipa" căreia îi întoarce spatele se va da demonstrativ prietenilor lui, în timp ce se plimbă cu maşina pe străzi. Disperarea ei este în fine înţeleasă de orgoliosul la rândul lui îndrăgostit de Stefania, o excelentă dansatoare, participând împreună la un concurs câştigat în defavoarea unei perechi de portoricani, mulţumiţi, aceştia, şi cu locul al doilea. Cel care o făcuse să sufere pe fata disperată e la rândul lui şicanat de Stefania. Însă totul e ca într-un film muzical-trecător. Tony revine la Stefania care îi deschide uşa şi îl acceptă, doar ca prieten, spune ea, ceea ce înseamnă foarte mult dacă avem în vedere sărutul acesteia cu care se şi termină filmul, într-un stop-cadru. Un personaj neastâmpărat, un suflet simplu şi cald, un îndrăgostit. Îndrăgostitul în cele din urmă fericit.

CEL AŞTEPTAT, CEL MERITAT

GHEORGHI IVANOVICI-GOŞA

MOSCOVA NU CREDE ÎN LACRIMI (**Maskva slezam ne veerit**, U.R.S.S., 1980, regia Vladimir **Menşov**, interpretează **Alexei Batalov**).

Goga-Goşa-Iura are mâini de aur în institutul unde lucrează ca simplu maistru. Dar Goga-Goşa-Iura are mai ales un suflet de aur, un suflet de om minunat cu care poţi vindeca toate durerile lumii. Personajul apare către sfârşitul filmului sub înfăţişarea ştearsă a unui călător oarecare într-un tren către Moscova. Dacă nu ar fi atât de subtil umanizat, dacă nu ne-ar convinge până la amănunt cu întregul său comportament de excepţie, cam şocant, însă convingător, l-am putea considera din categoria acelor personaje capabile a rezolva dintr-odată deznodământul unei poveşti proiectând-o pe nepregătite într-un happy-end. Dar Goga-Goşa-Iura nu e un „deux ex

Scanned with OKEN Scanner

machina". El e omul de o viaţă aşteptat de Katerina. Merita să fii părăsită de primul iubit, merita – ar fi de zis, aproape fără urmă de exagerare – să suferi atâţia ani ca, văduvă cu un copil, însă directoarea unei mari uzine, să întâlneşti, deci, pe Goga-Goşa-Iura, adică pe Gheorghi Ivanovici. Filmul, în totul, ne pregăteşte pentru întâlnirea cu acest om extraordinar. Sigur, poate deranja felul simpatic totuşi în care el o acostează pe Katerina identificând în ea o „necăsătorită", o femeie singură, în orice caz, care îi măsoară pe ceilalţi, evaluează tot timpul. Goşa nu o lasă să se piardă în marele oraş. O conduce cu taxiul, apoi o aşteaptă. Se instalează din prima clipă în postura unui cap de familie întrucât Goşa are şi el fixurile lui. Bărbatul, de pildă, perorează el, trebuie să câştige mai mult decât soţia şi trebuie, mai ales, să fie consultat şi ascultat în toate privinţele. Batalov joacă personajul dându-i farmecul lui de om luminat pe dinăuntru, punctând cu arta unui mare actor momentele de revelaţie ori de interes dramatic pentru spectatorul încântat de manifestarea tranşantă a personalului, de tonul său sigur, de calitatea sentimentelor, de multele situaţii rezolvate cu delicateţe şi într-o tensiune morală de o autenticitate emoţionantă. Un personaj-icoană. Un soţ ideal. Un tată adoptiv ideal. Dar o idealizare purtând marca „Batalov". Credibil. Adevărat, Mai adevărat decât adevărul. Într-adevăr, o expresie a capacităţii creatoare a marii arte actoriceşti.

REZISTENŢA LA STRESS

NORMAN

CABINIERUL (**The Dresser**, regia Peter **Yates**, Anglia, 1981, interpreteaxă **Tom Courteney**). Umbra unui mare actor foarte bolnav, confidentul şi prietenul lui nelipsit, **Norman**, cabinierul jucat de Tom Courteney, împrumută de la lumea în care trăieşte - aceea a actorilor, a veşnicelor turnee, a ma-

Scanned with OKEN Scanner

rilor emoţii şi a rivalităţii permanente, insaţioase, a invidiei - capacitatea histrionică şi totodată rezistenţa la stres. Vedeta al cărei slujitor credincios este, ca un câine de pază, se poartă cu el când ca un prieten, când precum ar fi ultimul om. Niciodată însă cabinierul nu abandonează, nu abdică de la condiţia lui terapeutică, apt să pună pe picioare aproape un muribund, un copil teribil, cu o mie şi unu de moţturi, dar în primul şi în primul rând un bolnav grav, un om care fuge din spital pentru a muri la teatru, după ultima cădere de cortină. Mim, cabotin, servitor, machior, costumier, sufleur, maşinist, curier, scutier, mesager, trăgând din când în când o duşcă din nelipsita sticluţă cu coniac ţinută la buzunarul de la spate, anume croit, al pantalonilor lui, Norman are exerciţiul relaţiilor umane şi, mai ales, respectul personalităţilor, mereu lezate, ale oamenilor scenei, copiii ahtiaţi după succes, trăindu-şi viaţa sub reflectoare, mereu vrăjiţi de mirajul scândurii, însă mai presus de orice oameni.

UN PERSONAJ-REMAKE

TESS ROBIN

CÂNTĂREŢUL DE JAZZ (**The Jazz Singer**, S.U.A., 1980, regia Richard **Fleischer**, interpretează **Neil Diamond**). Un personaj **remake**, cântăreţ de jazz, după un film-remake, **Cântăreţul de jazz**, primul film vorbit, realizat în 1927 de Alan Crosland, având în rolul titular pe Al Jolson. Evenimentele sunt aceleaşi iar succesul tot atât de mare, întrucât filmul muzical continuă să însemne un gen gustat de marele public. Neil Diamond nu numai că interpretează inspirat melodiile anilor 80 dar ne şi face să trăim, odată cu el, neliniştile legate de familie, de afirmarea sa. Personajul său **Tess** este căsătorit şi continuă o profesiune de cantor în familia sa de evrei, având un tată religios, ţinând foarte mult la tradiţie, şi la propriul fiu, chiar şi atunci când nu-l înţelege

Scanned with OKEN Scanner

şi nu îi aprobă deciziile. Plecarea la peste 3000 de kilometri de casă, în California, pentru o înregistrare a cântecelor sale, întrucât este şi compozitor, nu doar interpret, produce mari schimbări în viaţa fostului cantor. Acolo îl aşteaptă, la aeroport, o tânără ce se va ocupa de el ca o soră în răstimpul celor două săptămâni programate, şi asigurate, de şedere în oraş. Din păcate înregistrarea eşuează. E timpul în continuare foarte scurt pentru a încerca şi reuşi altceva. Tess Robin vrea să se întoarcă. Cu toate că tânăra care îl găzduieşte îi oferă, spre a-l păstra la ea, chiar trupul ei, cum o şi spune, Tess nu poate fi convins să rămână. Ca de fiecare dată în asemenea situaţii un telefon vine la momentul potrivit spre a-i da o nouă şansă compozitorului şi interpretului. E şansa vieţii. Cu ajutorul impresarei, destul de descurcăreaţă, Tess reuşeşte, în fine. La concert apare şi soţia lui, pentru scurt timp, mai degrabă preocupată de tribulaţiile sentimentale ale soţului. Se întoarce însă foarte repede la New-York. După câteva zile Tess îşi caută impresara. O găseşte pregătită pentru plecarea într-o croazieră. Incidentul însă e un truc. Fata nu are pe nimeni şi se bucură de revederea lui Tess. Iată că şi în dragoste reuşeşte eroul nostru. Cu tatăl lui se ceartă foarte rău. De aici şi despărţirea de impresara devenită între timp a doua lui soţie. Cutreieră oraşele, cântând prin localuri de proastă categorie. Prietenii lui negri, membri ai formaţiei cândva conduse de el îl găsesc şi îl aduc acasă. Este tată, şi curând se va împăca şi cu tatăl lui.

CONDIŢIA DE SOSIE

SHINGEN

KAGEMUSHA (**Umbra războinicului**, 1980, Japonia, regia Akira **Kurosawa**, interpretează **Tatsuya Nakadai**). Un om simplu, un oarecare, altminteri, un hoţ, deci un nimenea, atrage atenţia unor seniori feudali, din Japonia secolului

Scanned with OKEN Scanner

al XVI-lea, prin capacitatea lui de a rezista la torturi, prin hotărârea de a nu recunoaşte cele făptuite. De fapt cel care îl alege este fratele lui **Shingen**, şeful clanului Takeda, om la cincizeci de ani dar bolnav pe moarte. Întrucât duşmanii nu trebuie să cunoască dispariţia lui Shingen se ia decizia de a i se găsi o sosie, un înlocuitor, o „umbră". O vreme misiunea aceasta, deloc uşoară, o duce fratele şefului. Asemănarea care impresionează pe supuşi şi derutează - în urma unei probe - atât pe soldaţii din subordine cât şi iscoadele clanurilor rivale atâmă foarte greu în alegerea celui mai sus prezentat. Obligaţiile de sosie nu-l încântă pe hoţul de mai ieri. Mai mult, vechea meteahnă îl îndeamnă să controleze conţinutul unui vas mare în speranţa că va da aici de aur. În interiorul vasului află corpul neînsufleţit al adevăratului Shingen. Efectul e copleşitor. Hoţul refuză să mai facă jocul. O împrejurare (prezenţa alături de iscoade la ceremonialul de scufundare a vasului mortuar în apa unui lac din apropierea castelului, unde se retrăsese fiul lui Schingen) îi arată sosiei faţa adevărată a rolului încredinţat, relevându-i-se totodată necesitatea de a fi de folos clanului care îl adoptase. Sosia doreşte să intre în rol şi să accepte toate condiţiile decurgând de aici. Iată-l deacum trecând în revistă trupele electrizate de prezenţa conducătorului, iată iscoadele de adineauri şi ele impresionate de revenirea la conducere a temutului şef militar. Când calul şi grupul seniorilor se îndepărtează, sosia, neatent, cade din şa spre stupefacţia celor care îl înconjoară. Este spectaculoasă trecerea sosiei de la condiţia lui de hoţ, de om vulgar, neobişnuit să-şi cenzureze gândurile şi să aibă atitudini sobre, la poza prescrisă, repetându-i-se caracterul lui Shingen, neclintirea lui în hotărâri, de unde şi denumirea de **Muntele.**

Filmul lui Kurosawa porneşte de la date reale ale istoriei Japoniei feudale, prelucrând amănunte legate de lupta pentru dobândirea puterii centrale. Introducerea în scenariu a unei sosii este aici rodul imaginaţiei. Se poate spune că, pornind de la acest element esenţial al naraţiunii, filmul accede

Scanned with OKEN Scanner

la valori superioare pe toate planurile sale. Sosia reface drumul de la condiţia de paria la aceea de potentat militar dirijat din umbră, spre a reveni, în final, la vechea lui situaţie de nimenea, alungat cu pietre de la castelul noului comandant, fiul lui Shingen. Sosia nu se poate elibera cu uşurinţă din condiţia dobândită, de comandant al clanului, fie şi dacă ar trebui pentru aceasta să plătească scump, cu viaţa. Când cei trei ani de la moartea lui Shingen s-au scurs şi când noul şef se încumetă să atace un clan rival, deosebit de puternic, făcând-o împotriva voinţei testamentare a tatălui şi a seniorilor din conducere, conştienţi de pericolul ce-i paşte pe toţi, sosia suferă cumplit, ca un adevărat conducător, luând suliţa şi încercând în ultima clipă să întoarcă soarta unui război definitiv pierdut, un război sinonim cu sinuciderea clanului.

În traiectul atât de spectaculos şi atât de concentrat de dramatism al vieţii sosiei, realizăm distanţa de la simpla prezenţă formală, în ipostaza de „umbră a războinicului", la aceea de identificare cu condiţia tragică, de astă dată copleşitoare prin imensa răspundere ce o incumbă. Cu sufletul lui simplu, bătrânul hoţ se ataşează de oameni şi s-ar spune că nu atât bogăţia şi nici puterea se arată hotărâtoare pentru deznădejdea sa cât suferinţa reală de a nu mai putea fi de folos celor de-acum consideraţi ca şi ai săi. Nepotul lui Shingen aproape că a devenit propriul nepot. E o legătură sufletească de un rafinament uluitor.

Nu-i mai puţin adevărat că drumul la strategia puterii şi la secretele de conducere îl realizează sosia cu concursul unor seniori pricepuţi, mereu înconjurat de cei trei şambelani şi de doi însoţitori cu misiunea de a-i prescrie în fiecare moment ce anume trebuie să facă spre a nu se trăda şi a pune în primejdie securitatea clanului. Nu lipseşte umorul din comportamentul sosiei. Regizorul a lucrat mult cu actorul Tasuya Nakadai, iar rezultatul este admirabil. Actorul compune masca impenetrabilă a dârzului şef de clan în situaţiile cele mai dificile, stârnind invidie printre seniori sau descurcându-se sur-

Scanned with OKEN Scanner

prinzător de bine în probe de delicateţe, cum ar fi întâlnirea cu nepoţelul, ori de cochetărie, ca în cazul întrevederii cu iubitele lui atât de curioase şi de plăcut surprinse de vitalitatea şi de dispoziţia împrospătată a stăpânului.

Bate în filmul lui Kurosawa un teribil uragan al istoriei într-adevăr zbuciumate din evul mediu japonez. Povestea se derulează ca statuare vizuală a condiţiei umane, meditaţie în notă shakespeareană asupra omului în istorie, un fir de subtilitate a naraţiunii compunând cu exactitate tragismul condiţiei individului strivit de roata vremii. În fuga sa timpul culcă la pământ oamenii. Ei nu pot repara erori ce-i depăşesc, aşa cum nu pot „calandra" istoria după voinţa individuală, oricât de puternică. Experienţa sosiei recompune pilda morală a Regelui Lear, dar în sens invers, neavând nimic dar dobândind totul spre a pierde totul, până şi pe sine. Actorul care joacă „umbra războinicului" a înţeles şi a reuşit să exprime enorma distanţă dintre cei doi poli ai condiţiei personajului, aşa cum a găsit formula de interpretare adecvată în fiecare dintre scenele şi secvenţele filmului, în cele mai abrupte şi mai dinamice, în cele de statism diplomatic solicitându-i răbdarea, în jocurile de inteligenţă ale diverselor întrevederi, în jocul însuşi al puterii. Meditaţia politică despre putere se complineşte fericit în compoziţia complexă a personajului cu meditaţia despre om şi trecătoarea sa umbră pe pământ.

„CLASA" OMENIEI

FOLEY

OFIŢER ŞI GENTLEMAN (**An Officier and a Gentleman**, S.U.A. 1982, regia Douglas Day **Stewart**, interpretează Louis Gossett jr.). **Emil Foley** este un sergent de culoare în echipajul care instruieşte pe viitorii aviatori americani pe supersonice. Este un dur, însă un profesionist fără pereche. În final îi vom descoperi şi tandreţea, acea omenie

Scanned with OKEN Scanner

pe care până acum şi-o ascundea în spatele unei replici „colţoase" („Du-te naibii"). Este un militar desăvârşit. Are conştiinţa misiunii sale, de a pregăti aviatori pentru armata americană, şi nu se abate de la obiectivul performanţei impuse. Rolul lui în acest film nu este doar acela de excelent profesionist, ci de călăuză umană, oricât de nedrept şi de neiertător ar putea trece la un moment dat, cum se întâmplă în cazul lui Sid Worley, care, după 11 săptămâni de pregătire, cu puţin timp înainte de a obţine diploma de ofiţer, este exmatriculat pentru că nu rezistase la proba de supravieţuire la altitudinea de 9000 metri, capotând la 7500. Degeaba explică Mayo („Mayo-neză", cum îl porecleşte Foley), prietenul lui Sid, situaţia acestuia de a fi tatăl unui copil, şi de a avea o neînţelegere cu Lynette, iubita. Foley este un bărbat dintr-o bucată, cinic, decis, cunoscător al psihologiei militarilor-elevi. E greu să fie tras pe sfoară, şi când Mayo încearcă, ascunzând obiectele unui elev-negru, Foley se va înfuria atât de tare încât îşi propune să-l ducă la exasperare pe Mayo, ca să ceară D.O.R., adică ieşirea din şcoală. Când acesta din urmă vrea să discute în particular cu Foley - după sinuciderea lui Worley (Sid) - sergentul îi acordă o şansă dar, mai bun luptător, îl ţintuieşte la podea pe tânăr. Actorul a obţinut un Oscar pentru interpretarea personajului, şi îl merita din plin, după cum o atestă subtilităţile atâtor stări sugerate pe fondul general de tensiune, de dramatică situare într-un câmp minat, specific exerciţiilor grele, probelor fizice de o dificultate ieşită din comun. Personajul e „compus" la vedere, dintr-o răutate ce pare „rasială", în realitate dovedind clasa înaltă a patriotismului ce-l animă şi,de asemenea - cum ne vom convinge în final, când elevii de ieri, deveniţi sublocotenenţi, îi mulţumesc cu lacrimi în ochi - clasa omeniei, învăluită de litera regulamentului militar.

Scanned with OKEN Scanner

CU GÂNDUL ACASĂ, LA AI LUI TRAVIS

PARIS, TEXAS (**Paris, Texas**, Franţa-Germania, 1984, regia Wim **Wenders**, interpretează **Harry Dean Stanton**). Un om la capătul puterilor, un om aproape sfârşit, este adus la viaţă încetul cu încetul. Acesta este **Travis**, la începutul filmului, un bărbat extenuat de mersul rătăcitor pe jos, atras ca de o fată morgana de marginile orizontului. Are barbă, iar faţa îi este din loc în loc atinsă de răni roşii. E mort de sete şi când înghite bucăţile de gheaţă dintr-un frigider, cade. Va veni să-l caute fratele acestuia. De acum începem să-l descoperim pe Travis şi să-i aflăm drama. Umblă de patru ani, de când şi-a părăsit soţia şi copilul. A rămas singur pe lume, s-a dat la fund, aşa încât până chiar familia fratelui lui, unde se află fiul acestuia, Hunter, îl crede demult mort. Deşi părăsise clinica de la frontiera cu Mexicul, unde fusese găsit, Travis nu se poate îndepărta prea mult. Walt, fratele lui, îl găseşte, însă Travis nu vrea să scoată o vorbă, deşi nu pare mut. Primele cuvinte pe care le va rosti însinguratul vor fi Paris, Texas. Va explica foarte curând această ciudată apropiere de nume de locuri. „Paris" este spaţiul de acasă, din copilărie, o bucată de pământ cumpărată de tatăl lui în Texas, şi este de fapt locul unde părinţii lui s-au iubit spre a-l naşte pe el. O semnificaţie profundă, deci, generică pentru existenţa lui Travis care nu şi-a putut uita rădăcina, ca să o spunem într-o formulă mai uzitată. La Los Angeles, în casa lui Walt şi a soţiei acestuia, Anne, îl va întâlni pe Hunter, copilul lui. Travis va căuta să se apropie de Hunter, însă nu-i va fi uşor. Cu timpul copilul, care acum admite a avea doi părinţi, încearcă să intre în dialog cu adevăratul tată şi să-l însoţească în tentativa de a o căuta împreună cu Jane, soţie şi mamă. Acesta este drumul lui Travis în filmul lui Wim Wenders încununat cu Palme d' Or la Cannes, în 1984. Este un itinerar dificil, dar Travis se descurcă. Precaut, surprinzător de bun

Scanned with OKEN Scanner

cunoscător al sufletului omenesc, iubindu-şi încă, şi chiar foarte mult, soţia şi copilul tot ce el mai doreşte e să-i adune la un loc pe mamă şi băiat, să le asigure un sens în viaţă. Când reuşeşte aceasta dispare iarăşi. Pentru cât timp nu vom şti niciodată.

DREPTUL LA DRAGOSTE SE CÂŞTIGĂ

GHIŢĂ

PAS ÎN DOI (România, 1985, regia Dan **Piţa**, interpretează **Petre Nicolae**).

Ghiţă din filmul lui Dan Piţa, premiat la Costineşti, este un tânăr muncitor fruntaş, dar aceasta nu spune totul despre biografia lui dacă nu luăm în seamă nevoia de afecţiune, voinţa de a aspira la o realizare pe toate planurile. Este un timid curajos, un gânditor al situaţiei lui, uneori cam egoist, privind totul prin propriii ochi, iertând comportarea celui mai bun prieten, însă neştiind niciodată să se exprime pe sine în momente de emoţie şi în clipele de sărbătoare ale colectivului. Ghiţă nu e un personaj perfect, dar în mod sigur e un aspirant la perfecţiune şi totodată un neliniştit în raport cu sine. Nu întruchipează numaidecât personajul exemplar sub toate raporturile, deşi prin existenţa lui ecra-nică ne ajută să conturăm un portret semnificativ pentru clasa socială reprezentată, ca exponent al tinerei generaţii de muncitori. Locuieşte într-un cămin şi iubeşte o fată care nu-i răspunde cu aceleaşi sentimente. E totuşi atât de conştient (şi desi-gur atât de puternic prin aceasta) că împlinirea lui ca om nu se poate produce decât alături de fiinţa dragă încât până la urmă va căuta să ceară socoteală celui mai bun prieten al lui în legătură cu felul duplicitar de a se comporta cu chiar iubita inimii lui. Ghiţă nu bravează, nu speculează situaţia de fruntaş şi nici nu se arată decepţionat, din pricina eşecului în dragoste.

Scanned with OKEN Scanner

Viaţa lui se dovedeşte senină şi egală cu sine. În totul, personajul manifestă o impresionantă siguranţă. Acolo unde munceşte dă numai lucruri de calitate, îşi face cu alte cuvinte datoria în modul pilduitor al unei tinereţi luându-se în serios în tot ce întreprinde. Intenţia cineastului este de a da o biografie sublimată a destinului lui Ghiţă, de a-l raporta nu atât la contextul strict sociologic, deşi descrierea mediului uzinei este excepţională cinematografic, cât îndeosebi de a accentua dimensiunea personalităţii lui, cu sâmburele de noutate ivit în conştiinţa unui om având deplina răspundere a atitudinii lui de viaţă. De aceea Ghiţă nu se dă bătut cu una cu două, câştigându-şi de fapt dreptul la dragoste.

POŢI SCĂPA DE DESTIN?

JUAN SAYAGO

DESTIN TRAGIC (**Tiempo de morir**, Cuba-Columbia, 1985, regia Jorge **Ali Triana**, interpretează **Gustavo Angarita**). După 18 ani de închisoare, **Juan Sayago** revine în satul natal cu gândul de a-şi relua viaţa de dinainte. Omorâse un om, un descreierat, infatuat şi lipsit de bun simţ, din pricina unui simplu pariu la o luptă între cocoşi. Juan rezistase cât mai mult insultelor repetate ale aceluia, dar până la urmă duelul rămăsese singura soluţie. Când revine, începe prin a-şi recupera calul, alegându-se doar cu căpăstrul de argint al acestuia, oferit împrumut tocmai lui Julian, adică fiului mai mic al celui pe care-l omorâse cu ani în urmă. Recunoscând obiectul, fratele mai mare, cel mai înrăit dintre ei, dă curs răzbunării aşteptate, provocându-l în fel şi chip pe Juan. Acesta caută un nou reazem moral la iubita de altădată, Mariana, văduvă cu un băieţel. Mariana ştie ce-l aşteaptă, îl roagă să plece însă Juan consideră că a plătit cu 18 ani de privare de libertate o faptă pe care nu a dorit-o, şi că are de-acum dreptul să-şi facă viaţa lui. Moartea i se anunţă lui Juan din prima

Scanned with OKEN Scanner

clipă a intrării în sat, dar **anunţarea** ei nu sacrifică surprizele scenariului, purtând semnătura de înalt prestigiu a lui Gabriel Garcia Marquez. Este cumplit să lupţi împotriva propriului destin, iar sforţările lui Juan nu mai au mult până să se risipească. În orice loc s-ar afla, în orice clipă din zi sau noapte, îl ameninţă spectrul morţii. Degeaba încearcă Mariana să o convingă pe Sonia, iubita lui Julian să nu dea curs unei noi crime, în urma căreia ea ar fi rămas singură, cu o viaţă pierdută, destinul e mai puternic. Lui Juan nu-i rămâne, ca şi cu optsprezece ani în urmă, decât înfruntarea cu arma. Către acest spaţiu, ca o arenă a morţii, este **programat** printr-o hăituire inepuizabilă. Casa îi este distrusă, nu poate face un pas fără a fi asaltat de urmăritorul său ca de o umbră a morţii (călare, sub o pălărie de cowboy, pe o şa din care atârnă peste gambe o apărătoare ca de maşină militară). Juan este rugat să se antreneze, dar Juan era un as al ţintei, şi o dovedeşte şi acum când îl culcă la pământ pe cel ce dorise numaidecât lupta, de fapt răzbunarea oarbă. Julian, care înţelesese să renunţe, nu rezistă la vederea fratelui ucis. Îl împuşcă pe Juan, deşi acesta era fără armă, având de ispăşit aceiaşi ani ca şi victima, pierzând şi el pe Sonia. Actorul joacă purtat de semnele fatalităţii, cu sensibilitate şi durere.

RECEPTIV LA ADEVĂRUL UMAN

ŞAPTEFRAŢI

NOI, CEI DIN LINIA ÎNTÂI (România, 1986, regia Sergiu **Nicolaescu**, interpretează **Valentin Uritescu**). Cu numele lui compus dintr-un numeral şi un substantiv, personajul ilustrează, ca şi prin spiritul lui viu şi prin inteligenţa jucăuşă şi totuşi înţeleaptă, figura acelor „hâtri buni de glume" din poezia ostăşească a lui Alecsandri. **Şaptefraţi** are ştiinţa morţii motivate superior, ca o datorie pentru glia străbună. Umanitatea lui se dezvoltă în vecinătatea situaţiilor limită pro-

Scanned with OKEN Scanner

duse în serie de războiul la care participă, pregătit să dispară ca un soldat (sergent) stăpânit de înaltul sentiment al disciplinei. Şi totuşi Şaptefraţi se impune atenţiei spectatorului prin capacitatea de a fi receptiv la spectacolul existenţei umane. Deşi poate că ştie a se îndrepta către moarte el nu acceptă ifosele unui neavenit, nici măcar atunci când, disciplinat, cum arătam, execută ordinele lui Ţafandache, sublocotenentul Horia Lazăr, noul şi puţin experimentatul lui comandant de pluton. Şaptefraţi cochetează cu filozofia, îl citează pe Schopenhauer, rosteşte versuri de Eminescu în împrejurări de cel mai iminent pericol, de moarte. În această putere, de a se detaşa, consistă adevărata sa superioritate morală. Este un mare iubitor de oameni şi un excelent psiholog, iar actorul Valentin Uritescu îi conferă un aer nastratinesc peste care altoieşte cu pricepere permanenţa unui presentiment tragic. Conştiinţa sacrificiului şi a datoriei împlinite rezumă atitudinea lui de viaţă în profunzimea ei pilduitoare, manifestată cu un umor specific felului nostru de a fi.

ROMANUL FEMEII CHINEZE

JIAZHEN

A TRĂI (**Huozhe**, China, 1994, r.Zhang **Yimou**, interpretează **Gong Li**) Al şaselea film al regizorului chinez Zhang Yimou – A trăi – o are ca interpretă principală pe aceeaşi extraordinară Gong Li, vedeta chineză construită cu migală şi perfecţiune de către cineastul Pygmelion. Prezentă pe genericul tuturor filmelor acestuia, de la **Sorgul roşu** (1988) la **Qui Ju, o femeie chineză** (1992), Gong Li se află şi acum în prim-plan, cu toate că la ultima ediţie a festivalului de la Cannes premiul de interpretare feminină a revenit altei actriţe (Virna Lisi, cum se ştie). Asemenea eroinei sale, de o generozitate ieşită din comun, Gong Li a plâns, reţinându-şi cu greu emoţia când a fost rostit numele partenerului ei,

Scanned with OKEN Scanner

Ge You,îndreptăţitul deţinător al premiului de interpretare masculină. Gong Li este oricum o răsfăţată a juriilor şi a criticii, iar publicul din toată lumea o preţuieşte pentru stilul simplu, emoţionant, popular şi în acelaşi timp de un rafinament unic.

Personajul din „A trăi", pe nume **Jiazhen**, trece, în aceeaşi strălucită interpretare, prin toate etapele vieţii: de la tânăra soţie şi mamă mâhnită să-şi vadă bărbatul jucând noapte de noapte şi pierzând banii şi apoi casa, la bunica grijulie şi mult încercată într-o existenţă dramatică. O performanţă actoricească, fără îndoială. În totul însă, Gong Li exprimă demnitatea simplă a femeii chineze, capacitatea de a trece cu tenacitate, curaj, abnegaţie şi chiar umor prin momente nu o dată cumplite: singură pe drumuri; aflând de moartea băiatului; asistând neputincioasă la moartea fetei ei, la naşterea unicului nepoţel; în întâlnirile cu cel vinovat de pierderea copilului. Ceea ce se remarcă în fiecare dintre aceste etape dureroase ale vieţii ei ţine de un anume calm interior, de o forţă morală a cărei energie explică mersul „liniştit" înainte al femeii altminteri copleşite de necazuri. Spaţiul politic al „revoluţiei culturale" este sinonin pentru frumoasa femeie Jiazhen cu o succesiune de întâmplări nefericite pe care ea ştie să le asimileze ca fiind ale unei sorţi ce trebuie purtată cu demnitate.

Imaginea unei femei simple, obişnuite. Un om înfruntând vitregiile vremurilor cu demnitate. Un personaj adevărat ca viaţa.

PACIFICAREA PRINTR-O FEMEIE

MARIE-THÉRÈSE

O VARĂ DE NEUITAT (România–Franţa, r. Lucian **Pintilie**, 1994, interpretează **Kristin Scott-Thomas**). Poate avea sorţi de izbândă încercarea unei femei de a aduce graţierea unor oameni altminteri nevinovaţi? Depinde, desigur, de poziţia acelei femei şi de condiţiile în care aceasta îşi exercită protecţia necesară şi dreaptă. În filmul lui Lucian Pintilie, prezentat la Cannes, în 1994, **Marie-Thérèse** este

Scanned with OKEN Scanner

soţia unui ofiţer român ajuns la graniţă, în Dobrogea anului 1925. Pentru a se răzbuna împotriva unor crime comise de comitagii (macedoneeni trăind în bălţi obişnuiţi să fure şi să atace armata română), se ia hotărârea de a-i sechestra şi apoi de a-i ucide pe câţiva ţărani bulgari, buni cultivatori de legume. Nevasta căpitanului face tot ce ţine de ea, şi evident, de soţul acesteia, comandantul pichetului de grăniceri, de a se opune crimei. Nu reuşeşte, însă întregul ei zbucium ca şi peisajul uman al vremii sunt caligrafiate de regizor cu un dramatism deosebit, şi cu o fineţe a detaliilor admirabilă, asemenea jocului interpretei: colorat, nuanţat, energic şi tandru, amiabil şi de multe ori fermecător. Feminitatea acestei descendente de viţă nobilă cu sânge amestecat, însă capabilă a-şi uita trecutul, de unii catalogat drept dubios, nu lasă pe nimeni indiferent. Pare o femeie obişnuită, însă de la secvenţă la secvenţă prezenţa ei devine polarizantă. Atrage bărbaţii ca un magnet, însă nici unuia nu-i oferă vreo şansă, deşi e conştientă că şarmul ei ar putea rezolva impasul în care intră cariera soţului. Îl urmează sfidând ordinele, preţuind oamenii, cu o demnitate scump plătită. Pare căzută din cer, serafică, luminoasă, deopotrivă femeie (secvenţa îmbăierii este unică în cinematografia noastră, şi nu numai, cred, prin naturaleţea unei hârjoneli defulatorii, jucându-se, goală, cu propriul băieţel, sub ochii bărbatului ei gelos şi a câtorva răcani înfierbântaţi. Pare o neruşinată, însă intangibilă. Refuzul ei şicanează. Nu poate face totuşi nimic pentru ţăranii trimişi la moarte. Convinsă de nevinovăţia lor, suferă ea însăşi. Pune mult suflet în totul, iar felul de a juca al actriţei – amestec de gesticulaţie mondenă, de vampă, cu altruismul surorii de caritate – poartă fără îndoială marca regizorală a marelui artist numit Pintilie.

* *
*

Scanned with OKEN Scanner

MEREU URMĂRITĂ

CABIRIA

CABIRIA (**Cabiria**, Italia, 1914, regia Giovani **Pastrone**). Este mai degrabă un personaj referenţial, în legătură cu care se produc mai toate încurcăturile filmului lui Giovani Pastrone. Rătăcindu-se în urma cutremurului, Cabiria va fi apoi răpită de un grup de piraţi împreună cu doica ei, Croessa. Vândută, e pe punctul de a fi sacrificată. În ultima clipă Croessa reuşeşte să implore ajutorul lui Fulvio şi al lui Maciste, însoţitorul acestuia. Cu un efort ce presupune sacrificiul, cei doi o smulg pe micuţa Cabiria din flăcări alergând peste treptele palatului. Incidentul se termină cu salvarea Cabiriei de la moarte. După mulţi ani, micuţa Cabiria va fi descoperită în compania Sofonisbei, în calitate de cameristă a acesteia. Voind s-o salveze din mâinile unui curtezan bătrân, Maciste va fi luat prizonier. Identificarea Cabiriei în camerista Elisa întreţine interesul în jurul personajului principal, titular, şi face să revenim asupra acestui episod după un lung ocol în evenimentele istorice de anvergură ale epocii. Când Maciste duce un mesaj Sofonisbei, în cortul acesteia, din partea lui Si Face, se întâlneşte cu Fulvio. Amândoi caută iarăşi să dea de urma Cabiriei. Maciste identifică inelul oferit cu ani în urmă de Croessa drept răsplată pentru salvarea micuţei Cabiria. Îl zăreşte pe unul din degetele Sofonisbei şi atunci realizează că fata e încă în viaţă. Reuşesc să afle de la Sofonisba ascunzătoarea unde pot da de Cabiria. O scot la lumină şi ultimele secvenţe ale filmului prezintă ambianţa sărbătorească, de pace şi linişte, ca o consecinţă a aducerii Cabiriei la părinţii ei şi în lumea acesteia, cu drepturile cuvenite. Cabiria este, aşadar, un personaj ce nu apare în prim-plan. Ea este însă oglindită de acţiunile altora, îndeosebi ale Croessei şi ale lui Fulvio, dar mai cu seamă ale sclavului lui Maciste, personajul cel mai spectaculos al filmului. Într-un fel sau în altul, într-o măsură mai

Scanned with OKEN Scanner

mică sau mai mare, Cabiria este prezentată până şi în episoade ce nu au o legătură directă cu existenţa ei dar pe al căror fundal se derulează acţiunile de descoperire a acesteia.

ÎN CĂUTAREA BICICLETEI

ANTONIO RICCI

HOŢI DE BICICLETE (**Ladri di biciclette**, Italia, 1948, regia Vittorio **De Sica**, interpretează **Lamberto Maggiorani**). Personaj celebru al neorealismului şi al creaţiei lui De Sica, titlu de referinţă în istoria cinematografului. **Ricci** reprezintă omul de rând, şomerul, cel care şi-a pierdut slujba, de lipitor de afişe, pentru că mai înainte a rămas fără bicicletă. El constituie o oglindă în mişcare a societăţii italiene postbelice, un punct ce se deplasează în geografia socială a străzii, urmărit de aparat cu simplitate, ca într-un adevărat reportaj transmis în direct. Spaţiile traversate reprezintă, fiecare în sine, o imagine emblematică a unui mediu sau a altuia. Muntele de pietate, aşteptarea la biroul de şomaj, acasă, unde soţia munceşte din greu trăind cu teama zilei de mâine, prezenţa într-o biserică, într-o familie unde-l urmăreşte pe presupusul hoţ al bicicletei, la parcarea bicicletelor, când constrâns, disperat, încearcă fără succes să fure una, sunt lucruri ale existenţei cotidiene cărora cineastul nu le acordă interes în sensul elaborării meticuloase, al prelucrării lor. În această operă de cinema pur, cum observa André Bazin, între acţiunea spectaculară şi eveniment se desfăşoară o dialectică a firescului, firesc nu întâmplător susţinut de chiar interpret, un neprofesionist, Lamberto Maggiorani, a cărui prestaţie cucereşte prin simplitate şi, desigur, prin absenţa, adesea supărătoare, a clişeelor. În tentativa de a supravieţui, Ricci este mai tot timpul însoţit de fiul său, Bruno, alături de care trăieşte odiseea căutării nesfârşite a bicicletei. Vânate de viaţă, cele două personaje vânează la rândul lor imaginea unei biciclete ce

Scanned with OKEN Scanner

cândva a fost a lor. Se produce un adevărat asalt vizual la trecerea în revistă a locurilor de parcare, a atelierelor de reparat, a fiecărui autovehicul pe două roţi. Iluzia devine o povară, iluzia că vor da până la urmă de bicicletă şi iluzia că bicicleta se află, de fapt, foarte aproape de ei doi, fără a putea şti unde şi cum să pună mâna pe ea. Ricci este personajul unei tragedii mărunte, înălţătoare prin simplitate. Lipsiţi de şansă, în final, cei doi se îndreaptă către o direcţie necunoscută, într-o solidaritate mişcătoare.

DE MÂNĂ CU TATĂL LUI

BRUNO

HOŢI DE BICICLETE (**Ladri di biciclette**, Italia, 1948, regia Vittorio **De Sica**, interpretează **Enzo Staiola**). Ca mai toate personajele-copii, **Bruno îl** însoţeşte pe tatăl său, se află, deci, foarte aproape de evoluţia unui matur, împărtăşind soarta acestuia, aici, de a fi în dificultatea tragică pentru el şi familia lui, că nu poate continua să muncească din cauza lipsei bicicletei. Spre deosebire de alţi copii din filme, Bruno este tot timpul tăcut, mohorât, încruntat, nu prea comunicativ, altfel decât figurile guralive de copii din chiar filmele italiene. El pare să aibă, în ciuda vârstei, conştiinţa impasului produs ca urmare a pierderii bicicletei, furate. Cutreierând cartierul sărac, mergând pe jos alături de Ricci, Bruno participă la viaţă, ia lecţie de asprimea ei, înţelege tragedia cotidiană a existenţei. Rând pe rând, el ia seama la metamorfoza tatălui, la disperarea ce îl împinge să fure o bicicletă, asemenea hoţului în căutarea căruia ei pornesc,cu disperare dar fără şansă. Rămâne memorabilă secvenţa finală când cei doi merg mână în mână, constrânşi să accepte o situaţie fără ieşire, acoperiţi de umbrele serii, văzuţi din spate, după ce un groplan, emoţionant, ne arătase mâna lui Bruno strecurându-se în cea a tatălui, urmat de un plan apropiat al mâinilor lor strânse, încleştate.

Scanned with OKEN Scanner

PE CĂRĂRILE VIEŢII

APU

CÂNTECUL POTECII (**Pather Panchali**, 1955; NEÎNVINSUL/**Aparajito**, 1956; LUMEA LUI APU/**Apur Sansar**, 1959, India, regia - **Satyajit Ray**). **Apu** este personajul care traversează cele trei filme semnate de Satyajit Ray şi cunoscute sub titlul generic „Triologia lui Apu". Ele evocă, rând pe rând, anii de copilărie, adolescenţă şi maturitate ai lui Apu, fiul unei familii de preoţi dintr-un sat indian. El are o soră, pe Duga, a cărei moarte prematură aduce adâncă suferinţă în familie. De durere tatăl lor, Harihar, moare, aşa încât Apu devine principalul reazem al mamei lui greu încercate. Personajul va trebui să părăsească lumea satului său şi să-şi încerce norocul la oraş, unde pleacă să studieze încurajat de bunele rezultate la învăţătură de până acum. Sarbojaya, mama lui, se teme de singurătate şi ar dori ca fiul să-şi găsească un rost pe lângă casă, însă în cele din urmă îşi înfrânge deznădejdea şi acceptă drumul copilului la oraş, la Calcutta. În orizontul citadin Apu se integrează ca un elev dăruit muncii şi din nou rezultatele îl îndreptăţesc să spere că va reuşi pe acest drum greu al învăţăturii. Un prieten îl invită la el acasă, la nunta unei rude. Apu îl însoţeşte cu plăcere, dar acolo se constată că ginerele era bolnav şi nu-şi putea întemeia o familie. Spre a salva onoarea miresei cineva trebuie numaidecât să se însoare cu ea. Acest cineva nu poate fi, în împrejurările date, decât Apu. O anumită fatalitate dirijează personajul care acceptă provocările soartei cu seninătate şi cu o încredere de bun ton. La naşterea copilului, soţia moare. Apu e acum văduv şi ar avea de crescut un copil. Cum mama lui de la ţară a murit şi cum părăseşte localitatea natală, alegând să ducă o existenţă de pribeag, Apu cutreieră India, uitând de copilul lăsat în grija bătrânului tată al fetei. Prietenul lui îl caută şi-l roagă să nu se îndepărteze atât de mult de băieţel care simte tot mai acută lipsa dragostei pater-

Scanned with OKEN Scanner

ne. Apu revine la casa bunicului şi îşi dă seama de prăpastia ce-l desparte de propriul copil. Se hotărăşte să plece împreună în lume, spre bucuria copilului şi a bunicului, liniştit să ştie că, de-acum, băieţelul va avea un sprijin moral şi material. Apu trece, aşadar, prin momentele cruciale ale existenţei într-un ritm specific filmelor lui Satyajit, de epopee calmă. În ultimul film Apu e interpretat de Soumitra Chatterjee.

UN REGIZOR ŞI PERSONAJUL SĂU

ANTOINE DOINEL

CELE PATRU SUTE DE LOVITURI (**Les quatre cents coups**, Franţa, 1959; DRAGOSTEA LA DOUĂZECI DE ANI/**L` amour à vingt ans** (episodul Antoine şi Colette), Franţa, 1962; SĂRUTĂRI FURATE/**Baisers velés**, Franţa, 1968; DOMICILIUL CONJUGAL/**Domicile conjugal**, Franţa, 1970, regia François **Truffaut**, interpretează **Jean-Pierre Léaud**.

Antoine Doinel reprezintă un caz singular în istoria cinematografului ca personaj reluat în mai multe filme ale unuia şi aceluiaşi regizor şi într-o aceeaşi interpretare, mai sus semnalate. În filmografia lui Truffaut prin Antoine Doinel se constituie, de fapt, o anumită „tendinţă", proprie cineastului, personală şi cvasibiografică, o alta fiind dată de ecranizări. Desigur, la ceea ce se poate numi capitolul „Aventurilor lui Antoine Doinel" ar mai trebui adăugat un titlu precum **Pielea catifelată** (**La peau douce**, 1964) pentru ceea ce un Pierre Leprohon numeşte „intrigă banală", deşi aici „tema clasică" trădează formula de cinematograf specifică lui Truffaut la care lipsa de ordine a naraţiunii, incoerenţa, disponibilitatea nonascensională, mai degrabă desfăşurată în succesiune, „deschisă deci", ca şi inconsistenţa personajelor, absenţa unui ideal clasic la el reprezintă o gamă minoră într-un cadru cotidian.

Scanned with OKEN Scanner

Antoine Doinel poate fi detectat şi în înfăţişarea „imatură" a lui Alphonse, personajul jucat de Jean-Pierre Léaud din **Noaptea americană (La nuit americaine**, 1972), silit să treacă prin mai multe împrejurări, nefavorabile, cărora le pune capăt trădarea Pamelei, soţia lui din ecranizarea devenită pretextul unui „film în film", cea care fuge cu socrul. Nu e desigur aici locul unor asociaţii în lumea filmelor lui Truffaut.

Personajul semnifică neliniştea, instabilitatea, dorinţa de schimbare şi, de la prima vârstă, o anumită fragilitate faţă de instituţii şi în genere de restricţiile şi, de fapt, coerciţiile sociale (şcoala, familia, poliţia). În egală măsură Antoine este un aspirant la realizarea în societate, preocupat de realitate, chiar dacă în felul său, cu o tandreţe infantilă, apoi juvenilă. Peste toate impresionează dorinţa lui de înnoire, ceea ce arată că până şi în acest aspect al caracterului său, se **vede** personalitatea infuzată de regizor, personaj cu care a şi fost, nu o dată, identificat Truffaut. Dar nu doar el, ci şi interpretul, actorul Jean-Pierre Léaud. Firește că nu putem fi robii unor apropieri sociologizante, dar nici nu e nimerit a se face abstracţie de similitudini şi mai ales de infuziile de substanţă psihologică, în liniile unui imaginar specific „noului val francez". Să însoţim însă personajul prin etapele biografiei sale.

În **Cele patru sute de lovituri** Antoine este elev certat cu normele şcolare. El hotărăşte să nu mai frecventeze cursurile (are treisprezece ani), hoinărind împreună cu colegul său René. Suportă greu admonestările profesorului, faptul că este pedepsit să stea în spatele tablei. Cu banii daţi de tatăl lui pentru a plăti masa la cantină, băiatul îşi permite tot felul de „luxuri" în hoinăreala cotidiană pe străzi, unde la momentul dat o va surprinde pe mama lui sărutându-se cu un necunoscut. Ca să scape de pedeapsa şcolară, revenind, el minte a fi absentat deoarece i-ar fi murit mama. Cum aceasta vine la şcoală în aceeaşi zi, coincidenţa e de tot nefastă pentru puşti. Hotărârea lui de a fugi de acasă e întărită de noua informaţie legată de propria familie: află dintr-o ceartă a

Scanned with OKEN Scanner

părinţilor că altcineva îi este tată, mama avându-l înainte de a se fi căsătorit. Petrece la René o noapte, dar şi părinţii acestuia duc aceeaşi existenţă de coşmar, de certuri nesfârşite. Şterpelesc o maşină de scris pe care ar voi după un timp s-o ducă înapoi, fiindu-le destul de greu s-o „plaseze". Prins de poliţie, e reţinut şi dus la şcoala de corecţie, într-un loc pe ţărmul mării de unde va evada strecurându-se printr-un gard de sârmă. În fuga lui întâlneşte marea. Intră îmbrăcat în apă cu o tandră uitare de sine, cu o bucurie simplă şi curată, eliberatoare.

În **Antoine şi Colette**, scheciul din **Dragostea la douăzeci de ani**, personajul se află la primele impulsuri ale iubirii. El cunoaşte o fată întâlnită la „Jeunesses Musicales". Ezitările, tatonările, imprudenţele şi gafele sunt explicabile la această vârstă în relaţiile cu femeile. O anumită precipitare îl determină să se înroleze în armată. Tribulaţiile lui continuă.

Voluntariatul cazon al personajului ia sfârşit în **Sărutări furate**, unde îl revedem în uniformă militară. Incorigibilul indisciplinat este eliberat, ca reformat, pentru a-şi continua în civilie aventurile.

Energia lui se consumă de-acum pe mai multe planuri, în aceeaşi notă de disponibilitate dezarticulată, alandala. Trece mai întâi pe la un bordel, apoi îşi regăseşte spaţiul sentimental al adolescenţei – camera albastră. Cu a treia vizită se deschide un nou capitol în romanul existenţei lui. Este primit cu braţele deschise de domnul şi doamna Durbon pe care-i revede la vila lor, însă fata căutată, Christine, nu este acasă. Uşor mâhnit, îşi ascunde starea povestind vrute şi nevrute. Amabilul domn Durbon îi şi găseşte de lucru, la un hotel, ca paznic de noapte, însă parcă nu s-ar grăbi. O va reîntâlni pe Christine, pentru scurtă vreme. La hotel eşuează prea devreme, deoarece un detectiv particular îl face martorul unui adulter petrecut într-una din camere. În continuare, peregrinul nepbosit, obişnuit să rateze mereu, începe o ciudată carieră de detectiv. O nouă vizită la Christine acasă. Şi, în

Scanned with OKEN Scanner

pivniţă, căutând amândoi o sticlă cu vin, Antoine încearcă să fure prima sărutare. Eleganta, cocheta, prudenta, şmechera Christine îl respinge. După o ieşire în oraş cu o fată mai înaltă decât el, Antoine revine la pasiunea pentru Christine căutând-o insistent. O seară la un cabaret, unde băiatul se află în misiune, având de urmărit pe chiar prestidigitatorul ce-şi execută numărul. Patronul său de la agenţie, Blady, îi încredinţează o nouă misiune. Va face curând parte din personalul unui negustor de încălţăminte, domnul Tabard, neconsolat că soţia nu-l mai iubeşte. Antoine va trebui să găsească explicaţia situaţiei. Dar tocmai el, detectivul deghizat, se va înamora copilăreşte de misterioasa şi eleganta doamnă Tabard, pe nume Fabienne. Uită de sine şi dă, vrând nevrând, o notă lirică şi nostalgică rapoartelor sale detectivistice. Este subjugat de frumoasa Fabienne şi o cam dă uitării pe graţioasa dar distanta Christine, schimbându-şi comportamentul faţă de ea, respingând-o. Fabienne este mişcată când află că băiatul o adoră, şi va găsi, cu experienţa ei, calea de a şi-l apropia. Îi va trimite un bilet cu un cadou - două cravate - apoi, după un interludiu isterical al lui Antoine, generoasa negustoreasă va trece la acţiune vizitându-l şi dându-i-se ca o femeie caldă şi vie. Cariera lui de detectiv trebuie să se încheie aici. Trece la altă muncă - depanator TV. Cutreieră Parisul într-o camionetă, face un accident; coliziunea se produce cu un autovehicul condus chiar de domnul Durbon, prilej de a o revedea pe Christine. Într-o zi, fata strică televizorul, îl cheamă pe Antoine şi i se oferă, în fine. Viaţă în doi, cât timp părinţii sunt în week-end. Dar şi mai târziu, cum vom vedea. Ies pe o vreme minunată, întâlnesc un curtezan insistent şi platonic, pe care-l vom regăsi în filmul următor, tot împrumutând bani, iar **Sărutări furate** se încheie cu o sugestivă melodie - **Ce a rămas din dragostea noastră?** Răspunsul, pe note: „Parfum pierdut, păr în vânt, sărutări furate, visuri trecătoare, ce a rămas din toate astea? Spune-mi!"

Ultima aventură a lui Doinel îl fixează în ipostaza de soţ,

Scanned with OKEN Scanner

în **Domiciliul conjugal**. Cuplul înamoraţilor din **Sărutări furate** devine aici familie. Femeia dă lecţii de vioară, bărbatul pictează flori în curte. Duc o viaţă obişnuită într-un imobil vechi, cu vecini care ştiu totul. Revin în casa Durbon, şi iarăşi trec, la un moment dat, în pivniţă, unde, de astă dată, Christine fură un sărut. Un client al socrului se oferă să le procure un telefon, şi aşa confortul soţilor sporeşte. Se completează şi numărul membrilor de familie. Christine aşteaptă un copil, pe care îl vor numi Alphonse (deşi mama dorea să-i spună Ghislain, cum îl va şi numi, fără să ţină seama de ceea ce stă scris în certificatul de naştere. Destinul mic-burghez al familiei s-a conturat, aşadar. Îi lipseşte totuşi ceva, mai ales că Antoine este un instabil, cu o energie debordantă, cum îl ştim. Prilejul unei noi aventuri se iveşte, o aventură extraconjugală cu iz exotic. În toiul unor demonstraţii cu machete, la locul lui de muncă, printre vizitatorii japonezi se află şi o tânără care-şi va pierde brăţara, într-un bazin. O găseşte Antoine şi merge să i-o restituie. Fata, Kyoko, locuieşte cu o prietenă, dar pe palier ea îi dă, tam-nesam, o sărutare uimitului soţ şi tată. Antoine şi-a conturat între timp preocupări intelectuale: ar dori să scrie un roman. Invitat de Kyoko, vor cina în doi, şi uite aşa el începe să întârzie acasă. Kyoko se pare că s-a prins în joc, ori îl cunoaşte mai bine: îi trimite lui Antoine lalele cu bileţele, ce vor fi descoperite de Christine: „Kyoko îl iubeşte pe Antoine"; „Vino când poţi, dar să poţi mai repede" etc. Cearta se declanşează. Antoine va continua să cineze la Kyoko stând mai întâi pe jos, după ritualul nipon, apoi căutându-şi poziţii mai comode şi mai europene. Christine ar vrea să se împace, ceea ce se va întâmpla, după despărţirea de Kyoko. Idila japoneză va cantona în plictis. Bărbatul va fi restituit familiei, dar iubirea e un cuvânt demonetizat. Personajul renunţă la sine, asimilat de „instituţia" căsătoriei. Cotidianul e mai puternic decât orice aspiraţie. Soluţia compromisului pe toate planurile este copleşitoare. Bietul Antoine!

Acesta este, aşadar, personajul lui Truffaut şi al lui Léaud,

Scanned with OKEN Scanner

un inconformist fără substanţă, un adaptabil de duzină. Un instabil şi un nehotărât, un individ în bătaia vânturilor sentimentale şi sociale. Când Fabienne, când Kyoko îl scot din ecuaţia unei pasagere relaţii cu până la urmă câştigătoarea Christine, soţia şi mama copilului lor. Dacă japoneza era o evadare, Christine reprezintă mediocritatea familială, lipsa de orizonturi înalte, platitudinea, barajul sufocant al aspiraţiilor bărbatului. O auzim spunând: „sunt cam proastă, ştiu, dar sunt sigură de un lucru: o operă de artă nu poate fi o răfuială sau atunci nu mai este o operă de artă". Incompatibilitatea este, aşadar, evidentă. Singurul cu vocaţia absolutului în mica lume de cafegii, portari, detectivi, pensionari, mici lucrători manuali, familişti plicticoşi, Antoine sfârşeşte prin a i se ralia, fie şi cu sentimentul ratării implacabile, ca iremediabil nemulţumit faţă de sine. Demodatul şi ineficientul Antoine are totuşi aderenţă la realitate, fie şi la una periferică şi de o vetustețe incredibilă la un personaj ce se anunţa deosebit de modern prin aerele lui provizorale, de individ în tranzit în micul univers lumesc.

Confruntarea cu realul devine o odisee minoră, mişcarea vieţii derulându-se în stratul de banalitate imediată, fără acces la lumea visului din filmele lui Resnais. La Truffaut viaţa sfarmă iluziile, într-o organizare prin care eroul este captat şi cuminţit, adică resemnat. Imaginarul este un instrument al cineastului, pe care nu-l lasă în totul la îndemâna personajelor, precum mai sus numitul Alain Resnais, şi nici nu-l împrumută în joacă, aşa cum procedează un Godard. De aceea, filmele aventurii lui Doinel sunt rodul unei juxtapuneri, al sintagmaticii cu forţa ei prezenteistică netrucată, de unde şi apropierea, făcută nu o dată, cu filmele lui Renoir la care eroii se însăilează în magma vieţii. Aparenta absenţă a dramaturgiei se răsfrânge şi asupra personajului pentru care viaţa obişnuită, a se citi banală, devine cel mai bun scenarist. Personajul sfârşeşte prin a fi adoptat de societate, însă el şi-a pierdut candoarea genuină şi vitalitatea. Timpul interior este neutralizat de cronologia realului.

Scanned with OKEN Scanner

EROARE DE TERAPIE

BILLY

ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI (**One Flew Over the Cucoo` s Nest**, S.U.A., 1973, regia Milos **Forman**, interpretează **Brad Dourif**). Un tânăr înalt, slăbănog, cu alură de fost sportiv, este rău tulburat la gândul că o poate supăra pe mama lui. Nu ghicim ce se ascunde în spatele acestei ameninţări, speculată, de altminteri, cu abilitate profesională de asistenta Ratched. Ori de câte ori **Billy** greşeşte sau e pe punctul de a comite o încălcare a programului din spitalul de boli nervoase unde se află internat, Ratched recurge la ameninţarea maternă. Foarte sensibil la vocea obsesivă a mamei, Billy e totuşi un om tânăr, cu o energie excedentară netemperată îndeajuns de tratamentul de liniştire de la clinică. Când unul dintre cei internaţi, McMurphy, cel mai zdravăn la minte, invită în noaptea de Revelion două femei care aduc băutură şi totodată gustul vieţii libere, Billy se lasă atras, asemenea celorlalţi pacienţi, de plăcerea de a chefui. Clinica se transformă în cârciumă. Mai mult, Billy o doreşte pe prietena lui McMurphy. Vor petrece noaptea împreună, până la venirea personalului medical al spitalului. Ceea ce urmează este un dezastru. Descoperindu-l pe Billy în pat, lângă femeie, asistenta Ratched îl ameninţă iarăşi că îl va spune mamei lui. Complexul de vinovăţie este atât de puternic încât Billy nu rezistă: îşi taie venele cu o sticlă spartă.

Bâlbâindu-se tot timpul, trăind într-o stare de indecizie perpetuă, nesigur de sine, Billy ia o hotărâre de care nu mai este conştient, provocat de eroarea de terapie a unui specialist în psihiatrie scos el însuşi din echilibru.

Scanned with OKEN Scanner

GENEROZITATEA INFANTILĂ

CHOBO

BARBĂ ROŞIE (**Akahige**, Japonia, 1965, regia Akira **Kurosawa**). **Chobo** este copilul care tulbură liniştea bucătăreselor de la spitalul condus de temutul „Barbă Roşie". Întrucât are în grijă o familie numeroasă a cărei supravieţuire îl preocupă ca pe un adevărat om mare, răspunzător de destinul alor săi, Chobo este, de fapt, singurul din familie capabil să găsească de mâncare. Amână, pe cât poate, sinuciderea în masă spre care se îndreaptă cu toţii. Facem cunoştinţă mai întâi cu faptele lui. Un zgomot bizar se produce în bucătărie. De pe horn a fost lansat un vas care plonjează în oala mare cu ciorbă. De sus în jos, într-un contraplonjeu rapid, vedem trupul micuţului. Bucătăresele ies în grabă cu gândul de a-l prinde pe hoţ. Acesta este însă mai isteţ decât îl crezuseră. Se lasă în jos, în bucătăria părăsită, unde a mai rămas totuşi cineva. Este o tânără, adolescentă cu o copilărie refuzată, adusă de Barbă Roşie dintr-o casă de prostituţie. Felul ei tăcut, cu care scoate din răbdări pe bucătărese, nu părea s-o arate pregătită pentru gestul de solidaritate cu micuţul. Tace, aşadar, nu le cheamă pe femei, îl face cu alte cuvinte scăpat pe băieţaş. Între cei doi se va stabili o fraternitate proprie copiilor urgisiţi de viaţă. Rugându-l să nu mai fure fata obţine promisiunea lui Chobo, însă acesta îi aduce în dar acadele. De unde le-ar fi putut avea decât furându-le?! (O şi spune cât de greu le-a şterpelit). Singurul lui mod de a putea face un dar fetei, care a fost de partea lui şi îi dă mâncare pe ascuns, este din păcate tot hoţia. Când aflăm ce se întâmplă cu el şi cu părinţii şi fraţii lui gestul lui Chobo se încarcă brusc de un tragism nedisimulat. Într-adevăr pentru el era o mare problemă să-şi salveze familia de la moartea lentă prin inaniţie. Când familia **in corpore** este găsită în stare de comă, într-o sinucidere cu otravă, Barbă Roşie reuşeşte să-l salveze pe micuţ. Tulburătoare şi de neuitat

Scanned with OKEN Scanner

rămâne secvenţa bucătăreselor implorând în fântână în credinţa că ecoul îl va ajuta pe micuţ să trăiască. Prin apariţia lui în film Chobo ne face să trăim marile întrebări ale existenţei şi să ne emoţionăm sub impresia frumuseţii morale a oamenilor, solidari într-un destin adesea potrivnic. Este o fiinţă de o puritate absolută acest Chobo, atât de simpatic şi de mult îndrăgit încât faptul de a fura devine la el o calitate, un atribut ce smulge lacrimile spectatorului. Întruchipare a generozităţii infantile.

REVELAŢIA ARTEI DE CLOPOTAR

BORISKA

ANDREI RUBLIOV (**Andrei Rubliov** U.R.S.S., 1966, regia Andrei **Tarkovski**, interpretează **Nicolai Burliaev**). Când trimişii cnezului vin în căutarea clopotarului Nikola nu mai găsesc decât pe copilul acestuia, **Boriska**. Primăvara anului 1423. Drujnicul nu are altă soluţie decât să se întoarcă la marele cneaz fără meşterul clopotar, mort, asemenea altor specialişti în turnarea clopotelor, din cauza holerei. Boris a rămas singur pe lume, ca unic deţinător al secretului de a turna clopote pentru marile biserici. Aşa îi convinge pe drujnici, minţind că, la moarte, tatăl lui, vestitul clopotar Nikola, i-ar fi încredinţat secretul turnării. Cu aceasta îi liniştește pe trimişii cneazului care îl iau cu ei la Moscova. O mare diferenţă va remarca spectatorul între comportamentul copilului Boriska din aceste prime cadre ale episodului şi manifestarea ulterioară a personajului, transformat, din copilul singur pe lume, neajutorat, implorând, indirect, milă şi protecţie, agăţându-se cu o intuiţie specială, de unica şansă a vieţii lui, în şeful şantierului de turnare a clopotului uriaş. O distanţă încărcată de tensiune se realizează între băiatul maturizat, purtând pe umeri o imensă răspundere, ce l-ar putea costa chiar viaţa, şi meşterii din subordine, oameni în vârstă, unii dintre ei co-

Scanned with OKEN Scanner

legi ai tatălui, părând să ştie mult mai multe lucruri despre cum se pregăteşte turnarea unui clopot decât Boriska. Vom descoperi frenezia unei stări creatoare la puştiul adunat de drujnici dintr-o izbe uitată de lume şi situat într-un focar al intereselor profesionale şi politice. În felul de a se manifesta Boris rămâne un copil, chiar şi atunci când, însoţit de Andreika, un băiat cam de vârsta lui, respinge probele de lut oferite de oamenii din subordine, şi porneşte cu hârleţul, pe zloată, în căutarea unui pământ mai bun. Îl găseşte oarecum din întâmplare, apreciindu-l după cât de clisos este, lipindu-se de încălţări, şi după cât de alunecos se dovedeşte, când Boriska se prăvale pe un povârniş înmuiat de ploaie. Nu este un moment oarecare. Când băiatul dă de pământul cel mai bun, îl strigă pe Andreika, însoţitorul său, însă la chemarea lui pare a răspunde, şi răspunde, un alt Andrei, Rubliov, întâmplător, sau nu, aflat în trecere pe acolo, de mulţi ani rătăcind fără a mai picta. Cu mersul lui săltat, grăbit, uşor comic, de copil presat de treburi mari, cu o alură de clovn fără voie, Boris reuşeşte în cele din urmă să-şi ocupe locul caracterizat de sobrietate şi respect, de recunoaştere a valorii, loc meritat de sublinierea fie ea şi uşor trufaşă, a importanţei misiunii încredinţate. Ca întotdeauna, între creatorul autentic, ca individ concret, şi dimensiunea unieşească a datoriei sale distanţa este foarte mare. Întocmai copilul Boriska pare copleşit de o sarcină ce-l transformă, îl maturizează brusc, îl face nesuferit pentru a deveni după aceea simpatizat de toţi, apreciat, lăudat, chiar dacă, să nu uităm, la inaugurare, cu prilejul vizitei marelui cneaz, însoţit de oaspeţi italieni, foarte susceptibili, un călăreţ din suita oficială i se adresează cu cuvinte dure: „La o parte, la o parte netotule". Când focurile ard, Boris se bucură ca un copil de extazul unui dans salomeic. Când meşterii nu ascultă de porunca lui de a astupa şi de a opri încărcarea cu încă un strat de mâl a clopotului, Boriska e neînduplecat, nu vrea să dea înapoi în nici un fel, îl şi pedepseşte exemplar pe Andreika întrucât nici măcar el

Scanned with OKEN Scanner

nu îndeplinește ordinul de a astupa groapa. Aici, la încheierea formei, ca și atunci când mai cere o cantitate de argint cneazului, Boris se comportă ca un foarte priceput meșter clopotar. Se vede însă cum e preocupat a-și consolida autoritatea și a-și da curaj sieși. Adevăratul lui chip se relevă însă în final, când, după ce toți au plecat, plânge singur, în zloată, cu mâinile strânse pe după un stâlp. E momentul când Andrei Rubliov, care între timp asistase la mersul lucrurilor privitoare la turnarea clopotului, se apropie de băiat pentru a-l consola, fiind în felul acesta singurul știutor al marii taine: anume că lui Boriska tatăl lui, Nikola, nu-i încredințase secretul turnării și că, în realitate, trebuise să descopere singur miraculosul cifru al artei. Rubliov îi propune să colaboreze, urmând ca unul să picteze iar celălalt să toarne alte clopote. Boriska este un personaj interesant prin experiența lui de creație, relevată filmic într-o multitudine de aspecte, sugerând, toate, dramatismul interior al creatorului, statuând relația sa esențială cu epoca și cu lumea. Băiatul are fără îndoială și funcția unui afin și a unui catalizator în viața marelui artist plastic ce dă titlul filmului. Prin Boriska, Rubliov revine la uneltele sale artistice izbăvit poate și de puritatea gestului covârșitor al copilului care singur a avut curajul de a porni pe un drum tragic, al căutării adevărului artistic.

ÎNTR-UN TRAMVAI IMAGINAR

VATMANUL SMINTIT

DODES' KA-DEN, (**Dodes' ka-Den**, Japonia, 1970, regia Akira **Kurosawa**). Adolescentul nebun este personajul cu care începe și se încheie filmul lui Kurosawa. Universul existenței lui reprezintă o concretizare a obsesiei de **vatman**. În locuința lui din bidonvilul japonez ferestrele sunt desenate în culori, toate însemnând figurări ale aceleiași obsesii: o lume a tramvaielor. Ca și alte personaje din film,

Scanned with OKEN Scanner

Vatmanul se exprimă cu ajutorul patomimei. Îndeletnicirile conducătorului de tramvai, grijile lui, şicanele celor de la întreţinere, sudalmele adresate pietonilor instalaţi pe linie dau portretul unui lucrător disciplinat ce-şi imaginează cu scrupulozitate şi îşi trăieşte cu mare seriozitate profesiunea... imaginară. Prin traiectoria, reluată zilnic, a mersului cu tramvaiul în periferia marelui oraş, regizorul realizează unitatea acestei lumi, din când în când conectată la ritmul pitoresc, tragic prin grotescul situaţiilor,conţinut în rostirea cadenţată a vatmanului: Dodes' ka-den... Dodes' ka-den...

CURAJUL DE A ÎNVINGE

ADAM

VOI SĂRI DIN NOU PESTE BĂLTOACE (**Uz zase skacu pres kaluze**, Cehoslovacia 1971, regia Karel **Kachyna**, interpretează **Vladimir Dlouhy**)

Un copil vioi, curajos, răsfăţat de tată, jocheu, care vede în el un continuator. Dar şi un copil păzit cu străşnicie de mama a cărei precauţie se manifestă în forme dintre cele mai severe, adesea printr-o bătaie straşnică. **Adam** are acelaşi nume ca tatăl lui şi aceeaşi pasiune, călăria. Deşi pare un copil neascultător, în realitate Adam este doar curios şi energic. Spre deosebire de copiii din sat, care îşi pierd timpul cu jocuri amuzante, Adam are o preocupare, un ţel, dacă nu cumva cuvântul poate părea exagerat pentru un băiat de la ţară de vârstă şcolară. Marcat de profesiunea tatălui, între timp dat la o parte din cauza refuzului de a accepta să concureze pe cai în care nu crede, aleşi de alţii, din copilul zburdalnic şi neobosit Adam se va transforma într-un handicapat. Nu va cădea de pe cal ca să-şi rupă cumva picioarele. Va da întâi o probă de curaj, cerută cu obstinaţie de colegii lui de joacă; Adam îl va lovi cu praştia pe Martin, tânăr fierar. Supărat, acesta e hotărât să-i aplice o bătaie soră cu moartea.

Scanned with OKEN Scanner

Îl goneşte pe.Adam care, de frică, se ascunde sub un podeţ, stând o vreme cu apa rece până la gât. Adam nu este un încurcă-lume oarecare, pierzând timpul printre fierari. Aceştia îl tratează cu ironie blândă. Până şi Martin se va comporta cu înţelegere, vinovat de cele întâmplate, fără ca părinţii copilului să-i reproşeze numaidecât. Prin urmare, Adam nu se va prăbuşi de pe cal, cum era mai plauzibil. Întâmplarea este mai plină de ghinion decât ghinionul însuşi. Răceşte în timpul cât stă în apă. Urmarea este foarte dureroasă. Copilul nu va mai putea merge. Picioarele nu-l ascultă. Adam care până mai ieri urmărea caii alergând privindu-i printr-un geam cu mai multe culori e acum obligat a trăi din amintirile vieţii lui de copil fericit să poată participa la exerciţii hipice şi la concursuri, ca demn continuator al meseriei şi pasiunii tatălui. După ce iese din spital persevereză cu o încăpăţânare incredibilă şi cu speranţă infinită. Va recăpăta încrederea în sine, va urca pe cal, va putea face o surpriză părinţilor, participând la un concurs. Bucuria reface un cerc dintr-o existenţă ameninţată de suferinţă. Un personaj tonic, care nu acceptă resemnarea.

AVERTISMENTELE UNUI COPIL

OSKAR

TOBA DE TINICHEA (**Die Blechtrommel**, Germania, 1979, regia Volker **Schlöndorff**, interpretează **David Bennet**). **Oskar** este un copil fantastic, investit cu puteri supranaturale. Comportarea lui devine alegoria unei fiinţe revoltate care şi-a găsit forma de manifestare a dispreţului şi dezaprobării faţă de ceea ce se întâmplă în jur: venirea nazismului la putere. Vocea lui Oskar are capacitatea ieşită din comun de a sparge geamuri, iar atunci când va primi în dar o mică tobă de tinichea puterea lui secretă va spori. Filmul este construit având în centru acest „copil-minune", aparent monstru infantil, care terorizează pe adulţi cu luciditatea şi cu

Scanned with OKEN Scanner

cinismul lui şi produce dezordine la şcoală ori în marşurile fasciştilor. În nota unei autobiografii, Oskar ne prezintă pe bunicul şi bunica lui, apoi pe mama, Agnes, şi, cu umorul sarcastic al unui copil mai mult din flori, sau oricum nelegitim, face unele mărturisiri legate de adulterul mamei sale, care a oscilat mereu între soţ şi amantul ei, Jan Bronski, prieten al familiei. Ideea stranie de a nu mai creşte, Oskar o are încă de la naştere, dar de dragul promisiunii auzite, de a i se oferi o tobă de tinichea la sărbătorirea a trei ani, micuţul acceptă să ajungă la această vârstă. În toiul petrecerii prilejuite de aniversare, profită de neatenţia părinţilor, ocupaţi cu tratarea oaspeţilor, şi, înscenând o cădere în pivniţă, sugerează cu inteligenţă o cauză a refuzului său de a creşte. Deplin format fiziologic şi mental, Oskar joacă tragicomedia propriei existenţe spre a putea, în felul acesta, să-şi ducă la îndeplinire proiectul de revoltă şi acţiunile clandestine îndreptate împotriva familiei şi a politicienilor nazişti. Dus la şcoală, el sparge, graţie însuşirii miraculoase a glasului, ochelarii învăţătoarei, domnişoara Spollenhauer. Odată eşuată tentativa de înşcolire, Oskar savurează succesul şi programează alte acţiuni similare. La Pensiunea „Flora" mama lui are o întâlnire secretă cu Jan Bronski. Aşteptându-şi mama, Oskar se amuză spărgând geamurile unei lucarne de la teatrul municipal. La o demonstraţie a SS-iştilor, Oskar bate o altă măsură cu toba sa încât îi încurcă de tot pe cei ce mărşăluiau. Când războiul se sfârşeşte, Oskar renunţă la tobă pe care o înmormântează ca pe un adevărat şi bun prieten.

APELUL LA CONCILIERE

HUNTER

PARIS, TEXAS, (**Paris, Texas**, SUA, 1984, regia Wim **Wenders**, interpretează **Hunter Carson**). **Hunter** este un copil abandonat. Cu patru ani în urmă, în faţa casei lui

Scanned with OKEN Scanner

Walt, copilul a fost lăsat pesemne de mama lui. Walt este unchiul copilului, fratele lui Travis, cum îl cheamă pe tatăl lui Hunter. Un copil adoptat de un unchi, un copil care începe să se adapteze în locuinţa noilor lui părinţi şi în oraşul acestora, la Los Angeles. Un copil blond, un copil inteligent, demonstrând o extraordinară capacitate de a înţelege situaţia şi de a dori să-şi recâştige părinţii adevăraţi fără a leza sentimentele adoptivilor. Întâi tatăl lui, Travis, îi apare ca o persoană ciudată, şi nu e departe de a avea totală dreptate, întrucât Travis a rătăcit ani de zile departe de ai săi umblând în neştire într-o lume străină de drama lui şi a familiei.

Iubindu-şi cu ardoare soţia, pe frumoasa Jane (**Nastassja Kinski**). Travis a lăsat-o împreună cu băiatul lor, fără a şti că, între timp, mama şi-a abandonat copilul. Hunter nu se manifestă numaidecât ca un matur, însă ceva din comportarea lui ne arată că - prin intuiţie, răbdare, bun simţ - e într-un anume fel deasupra părinţilor lui a căror despărţire îl marchează fără însă a-l deruta şi a-l transforma într-un om ciuntit sufleteşte. Nu suntem departe de a observa cum Hunter devine un balsam, un catalizator, un confesor al dramei părinţilor, şi un prieten al fiecăruia dintre ei, şi că existenţa lui e de natură să le schimbe viaţa în bine. Sigur că, filmat şi gândit ca un film american de mare succes, chiar dacă autorul lui, Wim Wenders, este german, **Paris, Texas** deţine toate datele unei poveşti sentimentale menite a plasa omul în „cosmosul" vieţii lui de pe pământ şi a sublinia nevoia de copii, nevoia copiilor de părinţi şi nevoia tuturor de tandreţe, de dragoste, de înţelegere. Hunter e tocmai de aceea precum o icoană a vieţii părinţilor lui şi prin aceasta un perpetuu apel la conciliere, la renunţare la orgolii mărunte, la egoism, un semn că au pentru ce trăi împreună.

Scanned with OKEN Scanner

OAMENI ÎN SPAŢIUL ISTORIEI

1. Un Napoleon îndrăgostit de... Greta Garbo (Contesa Walewska, r. Clarence Brown, 1937). Cu Charles Boyer.

2. Spartacus într-o interpretare memorabilă – Kirk Douglas (Spartacus, r.Stanley Kubrik, 1959)

3. Amza Pellea în „Mihai Viteazul" (r. Sergiu Nicolaescu, 1971)

Scanned with OKEN Scanner

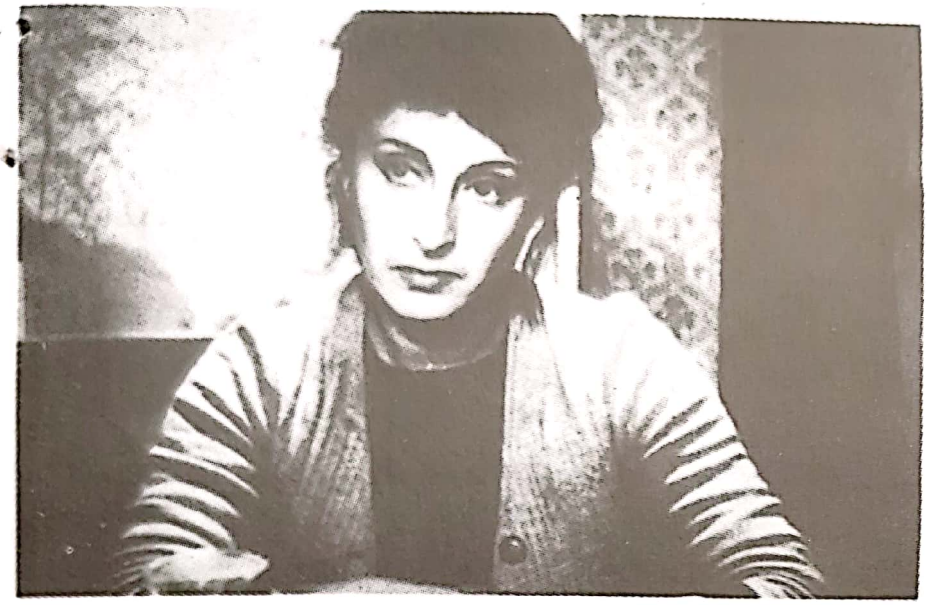
4. O privire imperială într-un plan construit să aureoleze o figură legendară (Alexandru Macedon, r. Robert Rossen, 1956). În rolul titular – Richard Burton.

OAMENI APĂRÂNDU-SE DE NEDREPTATE

5. Înainte de a muri un samurai trebuie să se apere şi să lupte pentru adevăr (Harakiri, 1963, r. Massaki Kobayashi). Cu Tatsuya Nakadai.

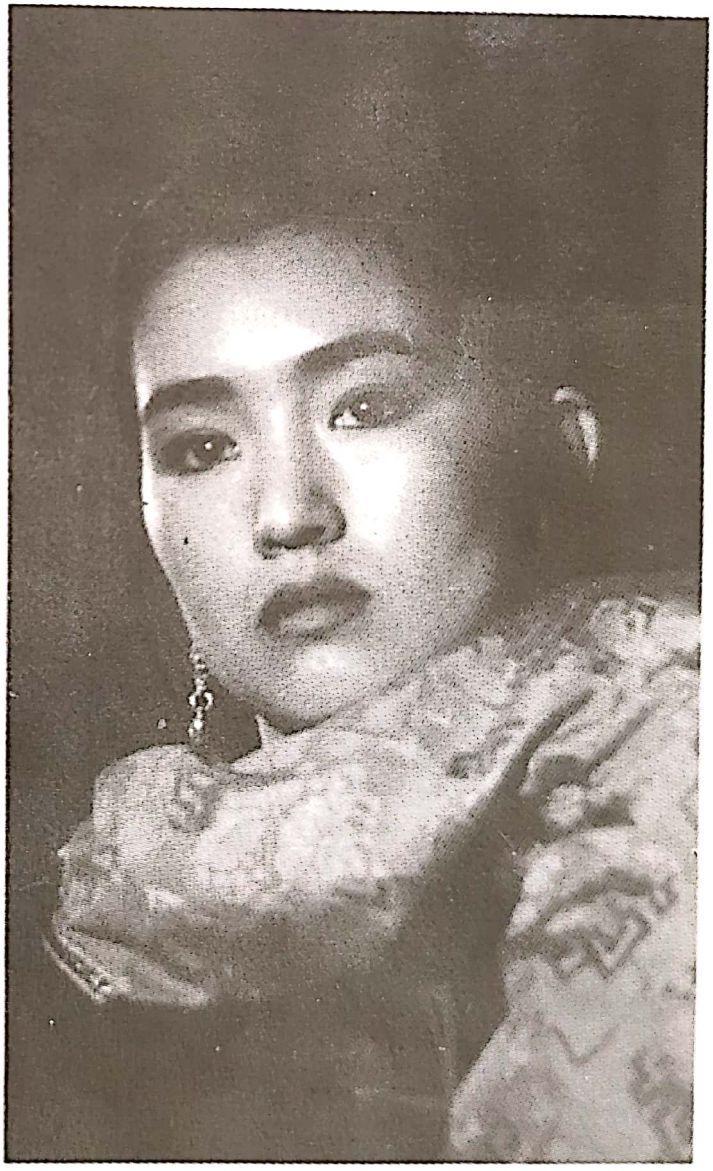
Scanned with OKEN Scanner

FEMEIA CA IMAGINE A EXISTENŢEI



6. Ana Magnani (Roma, oraş deschis, r.Roberto Rossellini, 1945), portretul italiencei din popor.

7. În filmul lui Lucian Pintilie „O vară de neuitat" (1994), Kristin Scott-Thomas joacă personajul soţiei de ofiţer hotărîte să nu accepte uciderea unor oameni nevinovaţi. ▼



▲

8. Gong Li, actriţa prin care regizorul Zhang Yimou (A trăi, 1994) reali-

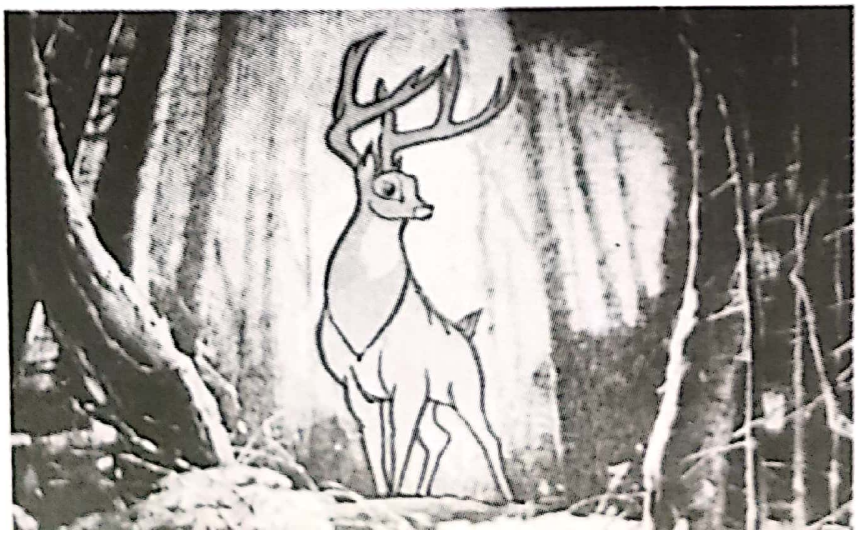
Scanned with OKEN Scanner

ÎN UNIVERSUL COPILĂRIEI

9. Apu, personajul trilogiei lui Satyajit Ray

10. Macaulay Culkin, o vedetă hollywoodiană, cel mai bine plătit actor-copil, inspirându-i pe plasticieni ca şi pe scenarişti şi regizori.

▲



◀ **11/12.** Donald şi Bambi, două piese de rezistenţă în „Disneyland".

Scanned with OKEN Scanner

PREA MIC PENTRU LUMEA MARE

NĂICĂ

UNDE EŞTI, COPILĂRIE (România, 1988, regia Elisabeta **Bostan,** interpretează **Bogdan Untaru**). Filmul cu acest titlu reia cele patru seriale având-l ca personaj principal pe **Năică (Năică, Năică şi barza, Năică pleacă la Bucureşti, Năică şi veveriţa)**, un puşti de la ţară ale cărui peripeţii sunt urmărite cu simpatie de spectatorul dispus să vadă în micile întâmplări imaginea propriei copilării, adică a întâielor contacte cu lumea, cu animalele, cu viaţa. Elisabeta Bostan alcătuieşte o nouă poveste pornind pe urmele interpreţilor principali ai serialului, pretext, de fapt, de a da un film întreg din cele patru scheciuri mai sus menţionate. Năică face efortul de a găsi un loc ferit pentru un peştişor găsit în mijlocul uliţei, aşa încât să-l poată ţine în viaţă. Duşmanii lui apar din toate părţile. În primul rând pisica este cea care, de tot fără astâmpăr, mâşâie în căutarea unei prăzi uşoare şi la îndemână. Năică este constrâns să găsească un adăpost mai sigur peştişorului pe care îl vâră, întâi, într-un mic borcan, spart de pisică, apoi în altul lovit cu praştia de un băiat răutăcios. Ce-i mai rămâne puştiului binefăcător decât să alerge înapoi la râu ca să-i redea libertatea prietenului lui de peste tot ameninţat? O şi face, dar în toată această poveste el duce o adevărată ofensivă chiar împotriva acelor lucruri, oameni, animale care nu-i dau pace, la rândul lor ofensându-l. Năică se dovedeşte un băiat prea bun ca să aibă timp de răzbunări, regula comportării lui dând-o bunele intenţii. Atât de mic, el are tocmai de aceea de luptat până şi cu cârdul de gâşte păzit de un gânsac mult sâsâitor. Curajul lui este al fricosului. Trece prin cârdul de gâşte, până la urmă şi ele speriate, aşa cum va face şi când dă în cale peste un măgar încăpăţânat, ale cărui urechi sunt filmate ca nişte estuare suspendate.

Al doilea episod arată un Năică fantezist şi pus pe ges-

Scanned with OKEN Scanner

turi eroice. În peisajul hibernal al unei păduri de conifere, ducând cu sine un fel anume de pușcă de vânătoare, scoasă de la muzeu, și neverosimilă prin mărimea ei raportată la puterile copilului, Năică vrea să ducă un mic război cu o vulpe dedată la găinile satului. Episodul e plin de inutilități imaginate cu o emfază a vârstei, în condițiile în care aventura băiețelului are și un martor, pe vecina lui, Sanda. Cei doi se închid într-o colibă unde se bucură asistând la ospățul veveriților ce se înfruptă din merele și alunele aduse anume de Năică de acasă, în mod clandestin. La apariția vulpii, care se joacă în zăpadă, lângă pușcă, Năică prinde curaj. la până la urmă pușcoiul dar, când să ochească, vulpea fuge, speriată de un glonț rătăcit, tras de altcineva în pădure. Un cadru ne arată veverița cocoțată în vârful unui brad, semn că lucrurile se află în normalitate, de unde oricum nu le-ar fi scos nimeni, sau cine știe... Năică este azvârlit la pământ de doi frați prichindei, iar unde-s doi... Cere cu împrumut de la Sanda pe fratele acesteia, dar, îndărătnică, fetița nu i-l acordă, dându-i totuși o informație prețioasă, anume că pe frățiorul ei l-ar fi adus barza care are cuibul foarte aproape. Năică începe „invocarea" păsării ce-și are cuibul undeva sus, sus. Se rostogolește printr-un acoperiș de paie, dar nu se dă bătut. Îi cântă la cimpoi, îi construiește un nou cuib, mai bun, o închide în șură, se ține scai de ea, căutând să descifreze fiecare mișcare a ciocului lung, a gâtului și a picioarelor ei. Până la urmă fratele vine, iar Năică e convins că aceasta s-a datorat intervențiilor sale insistente pe lângă barză.

Cu roata folosită la cuibul berzei Năică încearcă să meargă la București, dar bicicleta refuză să-l asculte, roata fiind de fapt impracticabilă. Nici cu măgarul nu e mai eficient. Animalul obosește, Năică îi ia locul, dar circulația pe drumurile publice e interzisă în asemenea situații. Milițianul îl trimite acasă pe călătorul prea mic pentru un drum așa de lung. Nu-i rămâne decât să se ascundă printre rațe, păsările fiindu-i oricum mai familiare. Ajunge în Capitală într-un camion cu lăzi cu păsări.

Scanned with OKEN Scanner

asistă la viaţa marelui oraş şi revine foarte mândru de isprava lui, dar copiii nu-l prea cred, deşi peste Bucureşti a rămas să plutească pălăriuţa lui ca o personificare a nostalgiei. Un film cu un personaj-copil prin care copilăria reînvie în viaţa adulţilor.

ÎN LUMEA DE VIS A PĂDURII

VERONICA

VERONICA şi VERONICA SE ÎNTOARCE (România, 1973, regia Elisabeta **Bostan**, interpretează **Lulu Mihăescu**) Într-un **musical** pentru copii imaginaţia sau visul **Veronicăi** fac să se producă o suită de spectacole ce antrenează universul propriu vârstei, de la zâna cea bună şi darnică, oferind cu mărinimie traista fermecată, cu povesti, la motanul Dănilă, la şoricel, vulpe, lup ş.a.m.d. Feeria se declanşează dezinvolt, graţie virtuozităţii regizoarei, prima noastră specialistă în filme pentru copii. Capacitatea de a participa la joc devine contaminantă, se transmite într-o arie largă, amuzându-se cu lejeritate narativă, de la un loc la altul, de la un personaj la celălalt, după cum Veronica parcurge itinerarele pădurii în căutarea trăistuţei făcătoare de minuni. Autoarea şi-a construit filmele pornind de la pretextul pierderii şi recuperării trăistuţei de către Veronica, valorificând în felul acesta medii populate cu animale, o lume de vis, de altfel, pentru că este într-adevăr o imagerie ceea ce li se întâmplă copiilor dintr-un cămin unde se spun poveşti la ore nepermise de programul drastic instituit de educatoare. Veronica reprezintă, fără îndoială, simbolul sensibil al unei vârste a copilăriei veşnice. De aceea peripeţiile ei sunt la fel de delectabile pentru preşcolari cât şi pentru oamenii mari. Spectacolul cinematografic are ritm, culoare, rafinament iar melodiile interpretate de Veronica însăşi ca şi de alţi participanţi la întâmplările comico-nostalgice, muzicale şi coregrafice, au, printre altele,

Scanned with OKEN Scanner

calitatea de a fi simple şi de a relata, interferate cu inteligenţă cu imaginea propriu-zisă, anecdotica bogată în surprize şi în evenimente desfăşurate în lumea de basm a pădurii.

ADOLESCENŢA CU HAZUL EI

DAVE

DESPRINDEREA (**Breaking Away**, S.U.A., 1979, regia Peter **Yates**, interpretează **Dennis Christopher**) Un tânăr american fără slujbă şi fără perspectivă socială, cel puţin deocamdată, îşi petrece timpul hoinărind cu trei prieteni asemenea lui. În vecinătatea localităţii lor se află un colegiu unde învaţă copiii unor oameni înstăriţi ori ai străinilor. **Dave** se îndrăgosteşte de Cathy, care studiază la colegiu. Pentru colegii fetei, şi mai ales pentru prietenul infatuat al acesteia, localnicii sunt consideraţi nişte „necioplţi" şi „neinstruiţi". Dave este un adolescent blond care se „desprinde" greu de copilărie, plăcându-i să hoinărească alături de prietenii lui prin împrejurimi şi cu predilecţie la lacul născut într-o carieră părăsită. Acasă îl scoate din sărite pe tatăl lui, vânzător de maşini vechi, mai ales, din cauza unui interes bizar pentru italieni şi limba italiană. Vorbind italiana, Dave reuşeşte să o convingă pe Cathy, în urma unei întâmplări prilejuite de o vizită în incinta colegiului, că este italian şi coleg al ei. Dave preferă să-i spună fetei Caterina. Mai mult, Dave are ideea trăsnită de a-i cânta fetei o serenadă, interpretând o canţonetă. O echipă de ciclişti italieni ajunge în localitate în vederea unui concurs. Cei patru prieteni fac o vizită la colegiu pentru a-i pedepsi pe aceia care îl bătuseră pe însoţitorul lui Dave, cu ocazia serenadei. Dave participă la cursă însă, din cauza unui atac (i se vâră un fier între spiţele roţii) în timpul cursei, este rănit şi obligat să abandoneze. După incident comunică adevărul despre el Caterinei care îl pălmuieşte. Dave se angajează spălător de maşini la „biroul" tatălui lui, continuând

Scanned with OKEN Scanner

să se antreneze pentru a participa la o nouă cursă. În toiul unor palpitante evenimente desfăşurate pe parcursul întrecerii cicliste, Dave îşi asigură interesul şi simpatia asistenţei, cucerind de fapt şi cursa, împreună cu echipa „neinstruiţilor". Cathy pleacă de la colegiu în căutarea unui loc de muncă. Dave a luat admiterea la colegiu şi de astă dată se plimbă cu o franţuzoaică, urmând a-l teroriza de-acum pe tatăl lui cu franceza şi francezii. Drumul lui Dave are, în fine, o perspectivă clară, fără a fi părăsit de umor şi de sentimentul tonic cu care ne-a încântat în spaţiul unei comedii savuroase.

PĂRĂSIT ŞI REGĂSIT DE MAMA LUI

TIMMY

CAMPIONUL (**The Champ**, S.U.A., 1979, regia Franco **Zeffirelli**, interpretează **Ricky Schroder**) Jucat în prima versiune a filmului (realizată în 1931 în regia lui King Vidor) de Jackie Cooper, personajul copilului **Timmy**, alintat **T.G.**, are şi în noua producţie şansa unei interpretări extraordinare. Copilul reprezintă în poveste punctul principal al dramei sentimentale, oglindă a durerii sau absurdităţii părinţilor, fidel seismograf al tulburărilor intervenite în destinul tatălui. În versiunea zeffirelliană, dialogul afectiv dintre tată şi copil este conceput spre a stoarce cât mai multe lacrimi şi cât mai des, iar apariţia mamei, cu intermitenţe datorate unor situaţii obiective (între acestea, arestarea tatălui, apoi moartea lui), vine să coloreze într-o emoţie tare condiţia de orfan a lui T.G. De orfan cu părinţi. Părăsit de mama lui, Timmy „ştie" că, de fapt, mama lui a murit, şi acest drum îl reface filmul, până la a-i inocula băiatului conştiinţa că nu e singur pe lume, totuşi, şi că poate vieţui cu mama lui.

Copil sensibil, cu o mare capacitate de selectare a faptelor de viaţă, interpretate de el prin grila existenţei alături de tată, Timmy nu poate admite moartea acestuia în urma accidentării

Scanned with OKEN Scanner

în ring. Secvenţa este una dintre cele mai emoţionante, ca de altfel multe altele. Între ele, să remarcăm momentul dăruirii iepei cumpărate de Billy Flynn, tatăl lui, cu banii câştigaţi la jocul de cărţi. Sublimând întreaga tragedie a copilului, răscumpărând-o astfel, secvenţa reintrării mamei în statutul pierdut, de consolă apropiată – să-i spunem „refacerea" familiei, după moartea lui Billy – face să bată puternic inimile şi să se umple toate batistele cu lacrimi. Sunt gesturi simple, ritualice, ale revenirii mamei la fiul ei, ce, de-acum, se crede „bărbat", dar încă nu se poate totuşi pregăti singur pentru culcare. Sunt gesturi practice, necesare, pe care însă puştiul le exhibă, bravând. Un copil pentru care Billy, tatăl, putem spune a fi murit fericit. A murit ca să-i asigure băiatului dreptul la o altă viaţă. Secvenţa finală cu copilul intrând în încăperea unde Billy moare, întins pe podea şi sugerându-i apropierea de mama lui care, iată, trăieşte, rezumă o traiectorie, prefigurând destinul redobândit al băiatului. El trece în felul acesta mai uşor peste suferinţa pierderii premature a tatălui drag, din clipa când îşi face apariţia mama, alături de care îşi va continua viaţa. Cu ce preţ? O ştim prea bine – moartea campionului de box, muncitorul ambiţios, îngrijitorul, tatăl acestui copil-minune.

DECLANŞATORUL CRIZEI DE CONŞTIINŢĂ

NELU

NELU (România, 1988, regia Dorin Mircea **Doroftei**, interpretează **Mihai Brătilă**). Nelu este numele candorii dar şi al spiritului activ şi juvenil, surprinzător dacă e să-l raportăm la vârstă. Intuind anormalitatea unor situaţii din familia sa, unde tatăl suportă învinuirea de a fi sustras nişte bani din plăcintăria în care lucra mama băiatului, **Nelu** trece la acţiune pe cont propriu. „Revolta" lui se manifestă spontan,

Scanned with OKEN Scanner

fugind de acasă. Nu poate vagabonda fără urmă. Este detectat de miliţianul Nelu, tânăr locotenent, care îl va încredinţa pe puşti Vetei, administratora unei şcoli speciale de educaţie. Nelu găseşte aici un climat de securitate şi tihnă, împrietenindu-se cu adulţii şcolii (medicul, profesorul de muzică) în care descoperă foşti elevi ai aşezământului de învăţământ, orfani al căror drum se „întoarce" în locul copilăriei şi al formării lor ca oameni. Nelu are o misiune de îndeplinit, aceea de a dovedi nevinovăţia tatălui, pe nedrept reţinut şi închis. El înţelege că mama, vrând să-şi refacă viaţa alături de un alt bărbat încercase, de fapt, să scape în vreun fel de tatăl lui, ceea ce băiatul nu admite. O caută pe Irina, pe mamă, şi – într-o secvenţă bogată, de un grotesc specific literaturii lui Dumitru Radu Popescu, autorul scenariului – o face să-şi recunoască vinovăţia. Nelu reuşeşte, aşadar, să declanşeze criza de conştiinţă a mamei lui şi acest lucru e de natură a ne semnala forţa personalităţii sale, fermitatea şi inteligenţa, puterea de a da lecţii adulţilor şi de a-i reaşeza cu faţa spre adevăr şi dreptate. Personajul are un interpret prin care datele dramaturgice se impun într-un spectacol riguros, îmbinând registrele dramatice cu cele de umor candid şi liric, într-o simbioză al cărei rezultat principal devine autenticitatea.

CRĂCIUNUL UNUI COPIL-VEDETĂ

KEVIN

SINGUR ACASĂ (**Home Alone**, S.U.A., 1990, r. Chris **Columbus**; PIERDUT ÎN NEW YORK – Home Alone-2-**Lost in New York** 1992, r.Chris **Columbus** – interpretează **Macaulay Culkin**). În ambianţa specifică minunatei sărbători a Crăciunului – proprie celor două filme, deşi doar în al doilea ea devine „prezentă" în cadru –, un copil etalează toate dorinţele de care se simte în stare în condiţia râvnită a rămânerii de unul singur acasă. Se vede că pentru orice copil lunga

Scanned with OKEN Scanner

listă a interdicţiilor legate de educaţie şi de rigorile civilizaţiei constituie cai de bătaie, obstacole din care face admirabile pretexte de noi jocuri. Plăcerea de a se trezi „lăsat la vatră" devine pentru micuţul Kevin o mare problemă, demnă de un adult. Uitat de părinţi, în graba plecării în concediu, puştiul se bucură şi îşi dă „singur" în petec la început, pentru ca – odată cu apariţia unui cuplu de borfaşi – să înceapă să-şi construiască o strategie de apărare a lui şi a casei. O comedie spumoasă, cu situaţii hazoase, cu gaguri de tot felul.

Al doilea film ţine mai mult de stilul turistic al feeriei. Dacă în prima serie Kevin este claustrat, în a doua New Yorkul îi oferă nenumărate trambuline de distracţie. Are totul la îndemână, hotărând singur, iar până la urmă – în ciuda peripeţiilor cu consecinţe destructive în arhitectura locuinţei şi respectiv dincolo de cheltuielile neobişnuite angajate –, părinţii îi acordă iertare şi înţelegere.

Cu cele două filme, micuţul Macaulay Culkin obţine celebritatea. Popularitatea lui este asemenea aceleia a unui adevărat star. Tatăl său intră în rolul impresarului. Marii regizori îi cer colaborarea dar Culkin nu acceptă orice. Când are de jucat într-un nou film, nu lasă la întâmplare fixarea sumei cuvenite. Nu e de mirare ca, figurând pe afiş alături de Julia Roberts, într-un nou film cu titlul **„Richie Rich"**, micul bogătaş să pretindă pe kg/corp mai mult decât susnumita vedetă.

Talentul micuţului întrece la box-office toate prestaţiile copiilor-actori de până acum. De aici şi pretenţiile sale, ca pentru un Crăciun perpetuu.

* *
*

ŞORICELUL LONGEVIV

MICKEY MOUSE

Una din cele mai cunoscute creaţii ale filmului de animaţie şi ale autorului acestuia, Walt Disney. **Mickey**, a cărui vieţuire ecranică numără peste şase decenii – record

Scanned with OKEN Scanner

nu doar de longevitate, ci în primul rând de încasări –, nu a apărut cu uşurinţă. Naşterea lui a fost grea. Fraţii Disney, Walt şi Roy, au semnat în anii 20 desene animate având ca erou un iepuraş, fără îndoială şi el cu oarecare faimă, iepuraşul Oswald. Trebuia totuşi găsit altceva, tot din rândul animalelor, însă mult mai puternic în a atrage simpatia publicului. În locul căţeilor şi al pisicilor – investite cu oarecare credit dramaturgic pornind de la rivalitatea tradiţională, şi în maniera unei animaţii cu story şi cu mult zgomot – a fost propus un şoricel. Primul lui nume a fost Mortimer, însă Doamna Lillian Disney are altă propunere, botezându-l Mickey, nume de alint, cu sugestia unui diminutiv familiar. Şoricelul nu ar fi fost în largul său fără o soaţă, Minnie, cu prezenţă de vampă lăsând să i se întrevadă ingenuitatea de rasă. Perechea se constituie de la primul film – **Plane Crazy**. Era vorba de un film mut, dar nici al doilea (**Galloping Grouche**) nu are succes, deşi se altoia pe popularitatea unui comic în vogă. Cinematograful mondial trece prin experienţe şi transformări decisive. În 1927 apare primul film sonor – **Cântăreţul de jazz**. Ce glas i s-ar fi potrivit oare cel mai bine şoricelului decât chiar vocea creatorului lui, Walt Disney. În iarna lui 1928 Mickey îşi face cunoscut glasul în lumea cinematografică de peste ocean, odată cu premiera filmului **Steamboat Willie**. Performanţele se vor ţine lanţ, iar succesul său începe să devină spectaculos. Mickey este eroul a 120 de scurt-metraje. Dintre acestea, cele mai multe au fost produse în anii 30, în număr de 87. În 1932, Disney obţine Oscarul atribuit pentru şoricelul neobosit. Mickey devine „superstarul animaţiei mondiale", catalogat drept „şoricelul miliardar". Faima lui este atestată în diverse feluri. Publicitatea a 7500 de produse se sprijină pe numele lui şi pe forţa de penetraţie în întreg globul. O operaţiune de debarcare a aliaţilor în Europa, în anii celui de al doilea război mondial, are drept „consemn" numele acestui şoricel arhicunoscut. Din 1953 până în 1983 (când se realizează **Mickey colindătorul**, pornind de la un

Scanned with OKEN Scanner

roman de Dickens), ilustrul personaj cunoaşte un destul de lung repaus. Încasările nu au încetat însă în tot acest răstimp şi nici după aceea. Ca dovadă, faptul că studiourile Disney profită încă de longevitatea starului animaţiei anilor 20-30. Supravieţuirea acestuia nu e doar demnă de litera istoriei. Mickey „creditează", de fapt, producţii de ficţiune, câteva având pe generice numele unor mari vedete, precum **Culoarea banilor** de Martin Scorsese, cu Paul Newman în rol principal.

Fără a-l compara cu alte personaje disneyene la fel de îndrăgite de publicul larg, Mickey ocupă primul loc în top, înfruntând timpul şi dând încă o probă a viabilităţii artei „a opta", cum a fost definită animaţia, şi nu în ultimul rând ca expresie a geniului narativ şi plastic al lui Walt Disney.

PĂPUŞA DIN LEMN

PINOCCHIO

PINOCCHIO (S.U.A., 1940, regia Ben **Sharpsteen**, Hamilton **Luske**). Avându-l producător pe Walt Disney, filmul este un lung-metraj de animaţie reprezentând o adaptare a unei povestiri de **Collodi**. Unii comentatori îl consideră filmul cel mai „vizual, inovator şi substanţial" produs de Disney, însă în acelaşi timp trebuie să ţinem seama de caracterul pe alocuri abstract al alegoriei, cu un personaj păpuşă, animată în noua calitate de vietate căreia i se „ataşează" o conştiinţă în persoana greieraşului Jiminy. Acţiunea în care este prins personajul devine trepidantă, iar metamorfozele acestuia ţin treaz atenţia spectatorilor cultivând emoţia cu toate nuanţele ei.

Pinocchio este, aşadar, o păpuşă realizată din lemn de Geppetto, bătrânul meşter singuratic, trăind în compania motanului Figaro şi a peştelui colorat Cleo. Cu concursul Zânei azurii el obţine un băieţel dintr-o simplă jucărioară. Pentru a-l feri pe Pinocchio de rătăciri periculoase i se găseşte şi o

Scanned with OKEN Scanner

„conştiinţă", acel glas „mic" de care trebuie uneori să ţinem seama. „Conştiinţa" lui Pinocchio se concretizează în figura minusculă a greieraşului Jiminy, a cărei expresie este una de gravitate matură, făptura demonstrând vioiciune şi promptitudine în a fi mereu pe fază, spre a da o soluţie la provocările soartei, în drumul lui Pinocchio către şcoală, drum cu un lung ocol, ce va fi chiar filmul ca atare. Tipică poveste de iniţiere, **Pinocchio** reprezintă un şir de peripeţii şi de mici spectacole strălucitoare, de la show-ul cu marionete la urmăririle gen „Moby Dick".

Zona infantilităţii are o nostalgie hazlie, în primele secvenţe, când băieţelul dovedeşte că poate să meargă şi că are glăscior. Imensa bucurie a bătrânului Geppetto se manifestă într-un dans euforic al încăperii cu multe ceasornice, spectacol trăit cu frenezie de Figaro şi Cleo. Animaţia cuprinde, aici, întregul decor. Din secvenţa aceasta se prelungeşte noua stare a personajului hotărât să-şi asculte „părintele", şi pe Zâna azurie, plecând voios la şcoală. Tentaţiile publicităţii îi sunt prezentate cu şiretenie de „Cinstitul John", un vulpoi mieros capabil de intuiţii extraordinare. Aşa ajunge, în ciuda unei opoziţii, cam ineficiente şi tardive a lui Jiminy, în arena circului „Stromboli", unde succesul său de „păpuşă vie" este uimitor.

Ar vrea totuşi să revină acasă, la Geppetto, ca orice fiul ascultător, însă captivitatea sa abia acum e înţeleasă ca atare. Odiosul Stromboli îl azvârle în cuşca din care Jiminy va încerca în zadar să-l salveze. Îi vine în ajutor aceeaşi mărinimoasă Zână azurie, însă în continuare Pinocchio e silit să rătăcească. Este dus pe Insula Plăcerilor, cu mai mulţi copii care, lăsaţi în voia obrăzniciilor (Pinocchio joacă biliard şi fumează pipă), devin măgăruşi nemaiputând vorbi pe înţelesul oamenilor. Se salvează şi de aici, în ultima clipă, cu ajutorul „conştiinţei" sale, Jiminy fiind acela care prinde de vestea ce se întâmplă pe insulă cu copiii aduşi, transformaţi în animale cu urechi mari, copite şi coadă. Din păcate. Pinocchio

Scanned with OKEN Scanner

rămâne cu ceva de pe aici: cu urechi şi coadă de măgar; important e că scapă totuşi cu viaţă. Revine la Geppetto, însă casa e pustie. De-acum el este cel care trebuie să-l salveze pe bătrân. Din victima unor capcane, Pinocchio devine temerarul care se încumetă să înfrunte monstrul, uriaşa balenă, spaima oceanului. Însoţit de Jiminy, ajunge pe fundul apei începând investigaţiile în căutarea monstrului. Un nou spectacol cromatic şi coregrafic se desfăşoară în această lume acvatică. Pătrunde, în fine, în burta balenei, unde se află Geppetto, Figaro şi Cleo. Incendiul produs îl trezeşte pe monstru. Deschizând gura, captivii pot ieşi, nu fără a fi urmăriţi de balena disperată în a se răzbuna. Povestea trece, aşadar, din domeniul interioarelor încălzite de dragostea paternă şi din ambianţa caldă a căminului, în spaţiul nesfârşit al oceanului. O luptă încrâncenată opune fragila ambarcaţiune improvizată colosului ce se năpusteşte asupra ei. Norocul le surâde. Pinocchio însă e grav rănit, şi dacă din nou nu ar interveni Zâna azurie, viaţa lui ar fi pierdută. Întors acasă, în căsuţa lui Geppetto, Pinocchio îşi recapătă înfăţişarea iniţială. Îi dispar, adică, urechiuşele şi codiţa, redevenind băieţelul cuminte şi bine intenţionat în a merge la şcoală, în a da, de fapt, ascultare, bătrânului lui tată şi zânei binefăcătoare. Satisfacţia lui Jiminy este la fel de mare ca bucuria lui Geppetto, băieţelul acţionând de-acum cu acordul conştiinţei sale, de care e de înţeles a nu se mai îndepărta prea mult.

Un nou acord, cu sine şi cu lumea din jur, după experienţe decisive, conduse cu admirabile mâini de animatorii firmei „Disney".

Scanned with OKEN Scanner

ROMANUL „ANIMAT" AL FORMĂRII UNEI PERSONALITĂŢI

BAMBI

BAMBI (S.U.A., 1942, regia Walt **Disney**). Unul din cele mai simpatice personaje de desen animat dând titlul lung-metrajului considerat printre cele mai încântătoare din filmografia lui Walt Disney, **Bambi** este un cerb tânăr, „Prinţul", cum este botezat şi răsfăţat cu multă simpatie de întreaga suflare a pădurii. Într-o povestire plină de căldură şi sensibi-litate, fără încărcătura de poante şi de gaguri comice din filmele ulterioare ale lui Disney, Bambi ne poartă dimpreună cu personajul său prin anotimpurile naturii dar şi prin vârstele animalelor ce populează pădurea cu adevărat fermecată, ca de basm desenat. Ca personaj, Bambi se prezintă prin actele sale, care sunt, mai toate, gesturi de creştere şi apoi de pre-luare a unor prerogative şi investituri ce-l vor urca în vârful ierarhiei „cerbeşti". E de spus că filmul nu pregăteşte un simplu personaj ci un **prinţ** al pădurii şi, legat de aceasta, tre-buie să remarcăm întreaga instrumentaţie de impresionare vizual-auditivă, desfăşurată cu inventivitate nostalgică. „Prinţul" e asistat la naştere de întreaga lume silvană, iar în timp, în momentele cele mai grele, de pericol, cerbul cel mai înţelept, conducătorul , e alături de mama lui Bambi, iar, după moartea acesteia, preia funcţia de părinte, spre a-l pregăti în conti-nuare pentru marea răspundere. Filmul este înainte de toate o poveste de o tandreţe indicibilă. Gesticulaţia interioară, mişcările sufleteşti cele mai sensibile şi mai greu de exprimat prind relief vizual, marcate în desen (în mişcările desen-ate), cu o subtilitate devenită parcă şi ea personaj aderent la seria de întâmplări. Iată prima ieşire în câmpul deschis când zburdălnicia şi neastâmpărul micului Bambi se văd pe neaştep-tate stopate de mama lui, alarmată de iminenţa unui pericol. Clipei de aşteptare îi urmează momentul uitării de sine, al

Scanned with OKEN Scanner

întâlnirii cu o ieduţă pe nume Feline, cu care se zbenguie şi care, mai târziu, îi va deveni soţie. Jocul, trezirea la realitatea relaţiei cu „celălalt" (aici „cealaltă"), supravegherea, ca un adevărat scut de protecţie, practicată de mamă, sunt adevărate filme în sine, mici spectacole de un lirism infuzat în cele mai mici gesturi ca tot atâtea trepte în odiseea cunoaşterii. Marile sensuri ale existenţei sunt relevate într-un flux dramatic, cineastul accentuând valoarea de eveniment a momentului, fie că e vorba de primii fiori ai dragostei, fie că participăm la clipa tragică a pierderii mamei ori asistăm la „ajutorul" omniprezentului înţelept al turmei. Bambi merită nu doar atenţia locuitorilor pădurii, ci mai cu seamă respectul şi veneraţia datorate unui exemplar de excepţie al speciei. Bufniţa, iepuraşul Bocănilă, puiul de sconcs, apoi Feline, partenera de joacă şi ulterior de viaţă sunt, rând pe rând, principalii protagonişti, alături de eroul nostru, ai unor episoade de neuitat, cum ar fi: naşterea prinţului, dansul pe gheaţă, prima dragoste, şi, legat de aceasta, cea dintâi înfruntare cu un alt mascul, pretendent la graţiile ciutei. Copilăria, adolescenţa, maturitatea, dragostea şi moartea, permanenta ameninţare din partea vânătorilor („Omul este în pădure", după cum sună o afirmaţie conţinând respectul dar şi temerea) sunt trepte şi respectiv poli ai educaţiei, ca într-un adevărat roman al formării personalităţii lui Bambi. Un personaj duios al cărui itinerar pare a trece prin chiar inima spectatorului, copil sau adult, înseninând-o ori, din loc în loc, sfâşiind-o de durere. Personajul convinge prin realismul existenţei sale care nu escamotează obstacolele nici măcar când le învinge, şi Bambi învinge, puternic ca viaţa. S-a vorbit despre stilul desenului la acest film pentru care importantă nu este poanta, ci starea unei tinereţi în continuă formare şi căutare a sensurilor, ca o sensibilă conectare la marile răspunderi surprinse în autenticitatea lor.

Scanned with OKEN Scanner

CONSUMATORUL DE SPANAC

POPEYE MARINARUL

Un personaj de referinţă din universul disneyan. Figură hâtră şi neajutorată, însă un împătimit consumator de spanac, aşa că, vorbind despre acest marinar pricăjit, cu înfăţişarea prin nimic impunătoare, va trebui să considerăm conserva pe care scrie SPINACLE drept un al doilea personaj, în orice caz un „afin" al marinarului învingător în cele mai imposibile situaţii. El nu este inteligent, nu-şi pune în aplicare abilitatea, ci doar bine intenţionat pe făgaşul tradiţional al facerii de bine. În cazul lui evenimentele se subordonează unuia şi aceluiaş ţel: de a o salva pe Olive din ghearele răufăcătorilor, ori de a-i aduce acesteia, prinţesă fiind, „lampa lui Aladin". Împotriva lui acţionează Omul Rău, Sindbad, Abu Hassan, extratereştri malefici, toreadori exaltaţi, dansatori pretendenţi la mâna frumoasei Olive. Nu contează teritoriul în care **Popeye** este chemat să-şi pună în valoare forţa de origine vegetală şi cât din făptura sa mai rămâne aptă a ingurgita ori numai a intra în contact cu spanacul conservat. El de fiecare dată iese victorios, chiar dacă nu-i acordăm la început prea mari şanse de reuşită. Faptul că se aşază în serviciul binelui e de natură a motiva în totul operaţiunile sale strategice concepute admirabil, pe temeiul eficienţei absolute. Când prinţesa este dusă cu castel cu tot pe o stâncă izolată, Popeye găseşte soluţia de a se apropia de aceasta şi de a înlătura pe Răul intrat în posesia „lămpii lui Aladin", folosită în scopuri mizerabile. Are curaj şi umor. Defilează ca un june-prim călare pe un Ducipal, şi este aclamat ca făcătorul de bine al săracilor. Când e să se lupte ignoră orice pericol, şi obstacolele le surmontează fie metamofozându-se în „sfredel", dacă e vorba de un zid, fie transformând pur şi simplu în friptură un uliu antediluvian, devenit unealta puternicului şi infatuatului Sindbad. Porţile-baricade le străpunge cu un laser special, iar pentru a învinge distanţele alimentează cele două cocoaşe ale cămilei

Scanned with OKEN Scanner

cu un combustibil de o eficienţă teribilă. Făcut sandviş, distrus, cocoţat în tavan, azvârlit te miri unde de toreadori, hoţi din deşert, extratereştri fără inimă, Popeye le vine de hac într-un fel original. Se întâmplă mai rar, e adevărat, ca unul dintre antagonişti să aibă o înfăţişare ce, la prima vedere (de fapt cam toţi îi sunt superiori, cu mult, prin aerul afişat, de învingători de profesie), pare inadmisibil de asociat cu aceea de „învins". Să ne amintim de cimpanzeul cu muşchi de oţel şi piept cât un continent. Ori de crocodilul transformat de Popeye în – sugestie stilistică repede apreciată şi aplaudată – genţi, haine, articole de pielărie de lux. Foarte tandră şi de o fidelitate inexpugnabilă se arată cu el Olive, o adevărată Penelopă în aşteptarea lui Ulise al apelor, insulelor, cosmosului, arenelor etc. Ca să ne dea o idee fermă despre lipsa de echivoc a victoriei sale, Disney ne indică – prin aşa-zisele inserturi non-diegetice, fără vreo legătură concretă cu prezentul acţiunii – puterea extraordinară de care se va folosi imediat ce marinarul halește o nouă cutie de spanac conservat. Când se luptă cu Sindbad, trei centrale atomice ocupă diagonala ecranului. Cu alt prilej un tanc precum un supersonic se ridică din pânza ecranului ca dintr-o materie a bunei speranţe. Metonimia şi sinecdoca, spre a nu mai menţiona succesiunea de hiperbole, definesc stilul unui film şi pe acela al personajului lui titular, ştiind a se institui în purtător de semnificaţie umanitară, echivalent al spiritului de sacrificiu, dar nu mai puţin al invincibilităţii în simplitatea şi modestia manifestărilor sale. Rareori ne devine apropiat prin undă sentimentală. Umorul şi capacitatea de a acţiona trec pe primul plan. E asemenea unui Charlot care-şi refuză şansa de a ne înmuia inimile. Nu are vreme să devină sentimental din pricina atacurilor de o violenţă ce nu poate rămâne fără răspuns. E ca un arc întins, cu toate că arată deplorabil, şi pe deasupra mai şi fumează pipă. Dar de fapt Popeye **fumează** spanac. În exclusivitate conservat, însă – se mai întâmplă! – la nevoie admite şi planta propriu-zisă, ca trufanda de ocazie.

Scanned with OKEN Scanner

Situaţia-limită e să ajungă măcar în ultima clipă în vecinătatea spanacului, în rest e o problemă de spectacol al întoarcerii situaţiei în favoarea sa. E capabil de tandreţe faţă de Olive, dar răgazul vine rar.

MONSTRUL ALB

MOBY DICK

MOBY DICK (Marea Britanie, 1956, regia John **Huston**) Balena albă „**Moby Dick**" este o prezenţă copleşitoare în film, iar intrarea ei în cadru are de fiecare dată un „preludiu" cu efecte şocante. Despre ea se vorbeşte tot timpul, este urmărită, adulmecată, provocată. Căpitanul vasului de vânătoare „Pequod" nu trăieşte decât pentru a o ucide. Acesta şi reuşeşte, însă izbânda lui Ahab, cum se numeşte personajul interpretat de Gregory Peck – care se pare că nu a întrunit deplinătatea opiniilor critice – îşi pierde în filmul lui John Huston bună parte din energia alegorică, din forţa de a semnifica dincolo de realitatea imediată a luptei acerbe. Până la înfruntarea finală când, lovită de moarte, Moby Dick duce cu ea în adâncuri, ca pe un trofeu, trupul celui mai înverşunat duşman al ei, Ahab, Balena albă „ucide" şi alte spirite, vrăjite de inexpugnabilitatea personificată în uriaşul animal oceanic. Pentru orice vânător de balene, Moby Dick reprezintă ţinta supremei şanse şi spre ea se îndreaptă vasul „Pequod", asemenea altora, însă cu mult mai hotărât, datorită, în primul rând, comandantului Ahab, de a reuşi prinderea ei. Întreaga suflare a vânătorilor de balene este captivată de apariţia ei, miraculoasă, intangibilă, ca o himeră a destinului. Ahab o urmăreşte cu riscul de a pierde totul, ceea ce se şi întâmplă. Înainte de a ieşi din adâncuri, trimite în văzduh trombe gigantice de apă, jeturi înspăimântătoare, de o frumuseţe enormă, încât ea însăşi reprezintă un spectacol grandios, unic, fascinant. John Huston sacrifică alegoria, e adevărat,

Scanned with OKEN Scanner

dar în schimb face credibilă fiecare apariţie a mamiferului din „polietilenă", trucajele fiind convingătoare. Însoţită de cârduri de păsări, Moby Dick sfâşie orizontul infinit al apelor calme, doar de antenele speciale ale lui Ahab presimţită, spre stupefacţia echipajului impresionat de puterea căpitanului de a recepta mesaje pentru ei imposibil de sesizat. Într-o singură secvenţă, povestitorul Ishmael (din roman) trimite în cadru o tranşă de ambiguitate, preluată regizoral într-o notă succintă, abia aluzivă, la nesiguranţa prezenţei reale a monstrului. Spectacolul final, al morţii balenei, este ca un ultim recital al acesteia, zbatere dramatică, căzându-i victime mai mulţi marinari, întregul vas, şi Ahab însuşi. Moby Dick – o forţă neîmblânzită, copleşitoare a naturii într-o expresie cinematografică ambiţioasă, de mare montare. Iată cum arată un moment dintr-un asemenea spectacol în imaginaţia scriitorului Herman Melville, autorul romanului (de care regizorul caută a nu se îndepărta prea mult): **„Deodată, apele din jurul ambarcaţiunii se umflară încet, formând nişte cercuri largi, apoi se săltară brusc, ca şi cum ar fi alunecat de pe flancurile unui gheţar scufundat, pe cale de a ieşi repede la suprafaţă. Se auzi un vuiet surd, parcă subteran; toţi rămaseră cu răsuflarea tăiată; matahala înfăşurată în parâme, printre care se vedeau lăncii şi harpoane, ţâşni pieziş din mare, într-un salt lung. Învăluită într-un văl subţire de negură, rămase o secundă în văzduhul irizat, apoi se prăvăli cu zgomot înapoi în adâncuri. Azvârlite la o înălţime de treizeci de picioare în aer, apele scăpară o clipă ca nişte fântâni arteziene, apoi se sparseră într-o ploaie de fulgi, lăsând un cerc care clocotea ca laptele proaspăt, în jurul trupului marmorean al balenei"**. (Editura Minerva, Bucureşti, 1973, BPT, pag.417). Romancierul trage cortina peste reprezentaţia de o clipă spre a reaşeza lucrurile în matca lor de eternitate. Cineastul preia o asemenea concluzie fixând aparatul asupra spaţiului infinit, ce-şi recapătă dimensiunea cosmică: **„Câteva păsări mai mici zburară, cârâind, deasupra hăului care încă nu se închi-**

Scanned with OKEN Scanner

sese; un val de spumă tulbure mai linse pereţii hăului căscat, apoi totul se nărui, şi uriaşul giulgiu al mării se întinse şi începu să se rostogolească aşa cum se va fi rostogolit şi cu cinci mii de ani în urmă".

VOCAŢIA ANTROPOMORFIZĂRII

OMULEŢUL

SCURTĂ ISTORIE (România, 1957, regia Ion Popescu **Gopo**). Un personaj de animaţie consacră un regizor de scurt-metraje de animaţie, autor apoi şi al unor filme de animaţia cu actori. Filmului în care apare **Omuleţul** ca personaj i s-a acordat, în acelaşi an, la Cannes, Marele Premiu. Noutatea constă într-o viziune antropomorfizantă esenţializată, concisă, redusă la o simbolistică a liniei, în dezacord cu animaţia tradiţională bazată pe reproducerile din universul zoomorfic şi cu o netă zonă de evoluţie în consens cu tendinţele novatoare din cineanimaţia mondială. Renunţând la iconografia animalieră, Gopo găseşte soluţia originalităţii şi prin refuzul bruitismului spectaculos, frapant în unele istorioare cu tâlc, de sorginte disneyană, creator adesea de **story**, purtător de semnificaţie alegorică, însă – în atari filme – ivit din concretul situaţiei. Gopo concepe un desen amintind de formele în 0 ale animaţiei, însă fără a practica o rotunjime convenţională, academizantă. Esenţializarea se asociază cu forţa metaforei plastice, deşi figurile de stil nu-şi află un loc privilegiat, aşa cum nu vom găsi nici substanţa comodă a unui lirism de ocazie. Alegerea personajului e de la sine de primă importanţă. Gopo aduce în prim-plan Omul, însă personajul său nu e un Hercule, nu excelează în frumuseţe. E fragil, mic, crăcănat, dar de o curiozitate şi un curaj parcă nefireşti, surprinzătoare. Violentarea ochiului nu e proprie acestui film, de aceea personajul nici nu ne asaltează cu ritmurile

Scanned with OKEN Scanner

ori cu gesticulaţia unui omnipotent, şi nici cu prodigiozitatea coloristică ori grafică a formelor. El abia se cristalizează, ca produs al universului, voind a-l umaniza şi a-l sădi cu floarea păcii. Căzut din copac, Omuleţul învaţă mersul în două picioare, ca foarte repede să cuteze a se ridica în Cosmos, pe o scară rulantă - concepută amuzant de Gopo, folosind „metonimia" costumului pentru epoca istorică adecvată. Efectul acţiunii Omuleţului este asigurat: animalele sunt îmblânzite, planeta şi universul devin o expoziţie floral, spaţiile interplanetare emană ambianţa păcii. Lirismul lui Gopo este galactic, deci de natură cerebrală. E de semnalat şi aici un timbru stilistic particularizator, simplificarea desenului echivalând cu un refuz al calofiliei, ca şi, cum am arătat, al figurativului în accepţie ilustrativistă. Forma în 0 a personajului păstrează sugestia unei deveniri dialectice şi a unei fragilităţi îndârjite.

Modestia lui este paradoxală dacă o raportăm la ambiţia de a cuceri spaţiul infinit ca grădină a lumii. Didacticismul lui e de factură juvenilă, şi aici s-ar putea vorbi de un lirism şi el esenţializat. Gopo porneşte de la un strănut cosmic spre a sugera naşterea omului din chiar materia fără moarte a spaţiului şi timpului. Elementele naraţiei sunt simple şi de o eficienţă **dramatică**, fertilă în perspectiva sensului, însă dispuse într-o fluiditate naturală, cu rezolvări în notă umoristică ale unor coliziuni posibile. Într-un interviu acordat revistei **Cinema** (nr. 5-1989, pag. 6-10-11), Gopo remarca „mutra acră" a Omuleţului şi felul lui „ridicol şi înduioşător" de a se avânta, refuzând să se accepte în filmele sale poezia de dragul poeziei, „în sensul clasic al căutării de metafore graţioase".

Omuleţul devine personajul emblematic al creaţiei lui Gopo. El va fi întâlnit şi în alte filme: **Şapte arte**(1958), **Homo sapiens**(1960), **Allo, Hallo!**(1962), **Eu+Eu=Eu**(1960), **Ecce Homo**(1977), **Ucenicul vrăjitor**(1985). De altfel şi lung-metrajele de animaţie cu actori lasă adesea loc figurii Omuleţului, chiar dacă uneori el apare ca simplă siglă, precum îl găsim în **Maria şi Mirabela în Tranzistoria**(1989).

Scanned with OKEN Scanner

E de înţeles că nu se poate vorbi de locul lui Ion Popescu Gopo în animaţia românească şi universală fără a se sublinia specificitatea pregnantă a Omuleţului, cu aparenţa lui hâtră şi vag nătângă, însă de o forţă urieşească, de voinic în straie de pitic, de ambasador al inteligenţei şi umanismului.

ROBOTUL RECALCITRANT

HAL

2001: O ODISEE SPAŢIALĂ (**2001: A Space Odyssey**, SUA, 1968, regia Stanley **Kubrick**). **Hal** este un robot din seria 9000, adică din cea mai perfecţionată, în activitatea căreia nu s-a înregistrat nici o eroare. Într-o misiune spaţială spre Jupiter iată că tocmai acest robot, botezat Hal, pune unele probleme. Întâi şi întâi el semnalează o defecţiune la un element modular de la o antenă situată în exteriorul navei. Adus înăuntru şi supus unui examen elementul respectiv pare normal. După convorbirea cu centrul de la Huston se ia hotărârea - propusă şi de robotul Hal, cel care o semnalase în mod eronat– de a lăsa bateria să se consume şi de a o înlocui după aceea. Frank, unul dintre cosmonauţi, iese în spaţiu pentru a reinstala bateria. Robotul Hal trece la atac producând o avarie în urma căreia Frank este azvârlit în spaţiu. Dave, colegul acestuia, solicită ieşirea din staţie. Îl recuperează pe Frank şi revine, însă Hal nu vrea să deschidă pentru a lăsa vehiculul spaţial să intre înapoi. Hal începe să se comporte ca un om răzbunător. El mărturiseşte lui Dave că a înţeles discuţia lor secretă (urmărindu-le mişcarea buzelor) în cursul căreia au luat hotărârea de a-l deconecta. Dave nu are altă soluţie decât să forţeze intrarea prin supapa de urgenţă. Reuşeşte să revină pe navă deşi nu avea cască de protecţie (fiind propulsat din vehicul printr-o explozie puternică). Edificat asupra intenţiilor ostile ale robotului Hal – al cărui ochi de sticlă ne priveşte în mai multe rânduri enigmatic,

Scanned with OKEN Scanner

sugerând un pericol iminent – Dave trece la anularea acestuia. În timpul cât Dave se îndreaptă spre instalaţia de funcţionare a robotului, şi cât îi dezamorsează legăturile, Hal se umileşte, încearcă să îl înduplece pe Dave să renunţe la ideea lui. Dave nu poate fi oprit: memoria lui Hal este distrusă. La sfârşit, robotul îşi face o succintă autobiografie şi interpretează un cântecel învăţat la cursurile de pregătire cu un anume instructor de înaltă clasă. Scoaterea lui Hal din funcţiune aruncă acţiunea într-o zonă a enigmelor planetare. Apare ideea unor forţe extraterestre mai puternice decât omul, în al căror serviciu părea să se situeze şi Hal, robotul recalcitrant. Victoria lui Dave asupra lui Hal omologhează încă puterea gândirii umane dând speranţe în securitatea speciei dar producând şi destule neliniști.

EXTRATERESTRUL DORNIC DE AFECŢIUNE PĂMÂNTEANĂ

E.T.

E.T. (THE EXTRA-TERRESTRIAL, S.U.A., 1982, regia Steven **Spielberg**). După cum o spune şi titlul, **E.T.** este o vietate extraterestră pe care o cunoaştem prin intermediul unui copil, Elliott, împreună cei doi dând aproape o lecţie de sensibilitate şi solidaritate dincolo de distanţe şi universuri cosmice, de înfăţişare şi moduri de a trăi şi recepta realitatea. Ne aflăm într-o fantezie de natură science-fiction, şi într-un film de Spielberg, unde contează mai puţin amplitudinea şi terifianţa codurilor de percepere ştiinţifico-fantastică. Pe primul plan trec relaţiile, drumul spre cunoaştere, nevoia de comunicare. Desigur vom avea de parcurs mai multe etape, şi ele sunt marcate în naraţiune, odată cu descoperirea ciudatei şi nu prea arătoasei făpturi, abandonate sau numai uitate de ai săi pe Pământ. Comunicarea se stabileşte la nivelul

Scanned with OKEN Scanner

vârstei infantile. Elliott este un copil dintr-o familie oarecare. Are mai mulţi fraţi şi trăieşte cu mama. Tatăl lui a plecat în Mexic, pesemne cu o altă femeie, iar grija casei o are în întregime mama. Prima întâlnire cu E.T. este indirectă. Ieşind noaptea din casă şi aruncând, ca pe o minge, un fruct decorativ, rotund, asemenea unei jucării, către lăstărişul din apropierea aşezării, obiectul este returnat rapid ca şi cum cineva l-ar expedia din partea cealaltă. Neliniştea lui Elliott creşte, ca şi curiozitatea. Trece la pândă şi iată că într-o noapte, după ce mai întâi se speriase de moarte – văzând chipul diform al musafirului nepoftit – îşi face curaj de a se apropia de necunoscut. Asemănător cu un batracian – cap triunghiular, ochi mari şi bulbucaţi, o pigmentaţie bizară, biped însă, şi de o inteligenţă ieşită din comun –, E.T. intuieşte felul de a fi al copilului şi iese din ascunzătoare. Momentul este impresionant. Spectatorul ia cunoştinţă de existenţa extraterestrului prin ochii înspăimântaţi ai copilului, dar încet-încet îl acceptăm şi devenim noi înşine nerăbdători să-i aflăm diversele manifestări. O adevărată strategie desfăşoară Elliott spre a-l feri de ochii lumii şi mai întâi să nu dea peste el mama. E.T. este un mâncăcios. Nu face nazuri la meniurile Terrei şi descoperă cu rapiditate drumul spre frigider. Învaţă şi trucurile ce sunt şi ele ale copiilor, de a se ascunde printre jucării, de a se deghiza. De fapt E.T. este el însuşi un mini-extraterestru. Paşnic, blând, dornic de afecţiune, dispus să lege prietenii, detectând pericolul apropierii mamei şi luând măsuri urgente la nevoie, ca atunci când, vârât printre marionete, se instalează într-o imobilitate de mare histrion. Trucul îi reuşeşte. Mai dă şi greş: vezi consumul exagerat de bere. Secvenţa are haz şi prin inventivitate dramaturgică. Prietenia dintre un pământean şi un extraterestru merge până acolo încât E.T. bea berea şi se îmbată atât el cât şi Elliott. Aflat la distanţă, acesta cade sub bancă, la şcoală, spre hazul şi nedumerirea colegilor. Fantezia legată de prezenţa personajului nu putea exclude încercarea acestuia de a-şi găsi drumul spre casă: **home**

Scanned with OKEN Scanner

este un cuvânt repede învăţat şi rostit deseori, cu febrilitatea unui copil. Poate uimi, desigur, inteligenţa micului biped, însă ea ne avertizează că avem de-a face cu un „extraterestru" provenind, în chip firesc, dintr-un spaţiu avansat ştiinţific. Aşa se şi explică dexteritatea lui: construieşte un sistem de emisie graţie căruia îşi anunţă „compatrioţii". Aceştia nu întârzie în a-l recupera. Când urmărirea atinge un punct critic. E.T. face să se înalţe întregul grup de copii pe biciclete peste pădure, către locul unde nava trebuie să aterizeze. După momentul dramatic al îmbolnăvirii şi al morţii aparente a acestuia, despărţirea e şi ea un punct sentimental, pe o traiectorie narativă ce reuşeşte să „impregneze" cu afectivitate o relaţie altminteri abstractă.

*

*. *

MAREA ŞI MARELE PEŞTE

MAREA

BĂTRÂNUL ŞI MAREA (**The Old Man and the Sea**, S.U.A., 1958, regia John **Sturges**). Ecranizarea celebrei nuvele a lui Hemingway a găsit în John Sturges un adevărat pictor al apelor când învolburate, când calme şi fermecătoare. Cineastul face din **mare** un personaj de neuitat, nu numai pentru că bătrânul Santiago, eroul său principal, dialoghează cu ea ca şi cum ar fi o fiinţă „adevărată" ci pentru atât de multele şi de bogatele stări relevate. O mare a speranţelor înşelate ne apare în secvenţa de început, când bătrânul revine la ţărm fără peşte. O mare a nopţii scurte, a dimineţilor cînd bărbaţii se îmbarcă spre a porni în căutarea norocului. O mare a dimineţii străvezii. O mare calmă şi blândă în întinderea ei nesfârşită, de îndată ce zgomotele de la ţărm pier estompate. O mare lină şi legănătoare. O mare cu soare, apoi. O mare cu stoluri de păsări şi o mare cu

Scanned with OKEN Scanner

păsărui obosite, aflate la cel dintâi drum al lor către ţinuturile calde. O mare a pescarilor cântând în noapte corul deznădăjduit şi totuşi energic al vieţii lor. O mare a singurătăţii mai ales, o mare ca o femeie,cum cugetă bătrânul pescar, o mare cu care e bine să ştii să te porţi, spre a o domina, dacă aceasta e cu putinţă. O mare căreia va trebui să-i smulgi din adâncuri hrana greu de dobândit. O mare ce te poartă în voia ei până departe, amăgindu-te spre a-ţi transforma ultimele speranţe într-o cruntă deziluzie. O mare, deci, cu peşti ce nu se lasă ademeniţi, o mare fără de care oamenii de pe ţărm ar pieri de foame, iar unii nu mai au mult de trăit – dacă nu s-ar găsi copii cu suflete de îngeri – ca în cazul bătrânului Santiago. O mare cu Havana ceva mai departe, adică o mare având ca reper zgomotul unui oraş. O mare însă cu marele peşte. O mare generoasă, iată. Un mare peşte cu care începe o mare luptă. O mare a spectacolelor uimitoare, o mare ca o arenă, o mare ca o corida, ca un ring, ca un teatru de război. Să lupţi spre a fura mării un exemplar unic şi să lupţi apoi până la epuizare cu rechinii hămesiţi şi neghiobi în pornirile lor agresive. O mare care te obligă să duci la ţărm nu un trofeu, ci un schelet, o epavă. O mare şi un bătrân, două fiinţe sub un cer. O mare cu care lupta nu încetează niciodată atâta timp cât există viaţă, atâta timp cât există oameni, atâta timp cât speranţa nu moare.

„ARĂTARE" PE PATRU ROŢI

UN AUTOBUZ

COMANDANTUL (**Il Generale**, Italia, 1966, regia Luciano **Salce**). În timpul celui de-al doilea război, în Italia, trecând pe rând de la „ora germană" şi fascistă, musolliniană, la cea „americană", un „comandant" din poliţia fascistă, şi prizonierul său, un celebru profesor, schimbă o serie de mijloace de locomoţie şi scapă ca prin minune teferi

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o serie de întâmplări care de care mai piperate, toate, însă, tratate într-o admirabilă manieră comico-parodică. Până la sfârşitul filmului chiar rolurile, funcţiile în sistemul de personaje, se schimbă şi ele de asemenea spectaculos, dar plauzibil. De unde pornise în calitate de „comandant", având în subordine pe profesorul-prizonier, caraghiosul şi infatuatul „general" german (reapărând într-o Romă ocupată de americani în uniformă de general neamţ, imediat după eliberare) devine în final un ins **strivit** de o realitate democratică pregătită să-l oblige să trăiască liber tocmai pe el care nu iubea libertatea. În fine, după acest lung ocol, să prezentăm de fapt personajul la care ne-am oprit în seria, sau la subcapitolul, personajelor-obiecte. Este un autovehicul dinainte de război, un **autobuz** ce transportă săteni către Roma. Apare ca din senin pe un drum de ţară: o „nebuloasă" pe patru roţi, ca o dubă prăfuită, puhnind din toate încheieturile, gata a se dezarticula şi totuşi asigurând călătoria unor oameni care acceptă mijloacele de locomoţie, cu starea lui de deteriorare, ca pe un noroc. Cei doi fac semne de oprire iar când şoferul nu se supune, „comandantul" scoate pistolul. Hardughia se opreşte dar nu mai poate porni decât împinsă. La primul dâmb călătorii coboară să ajute motorul bătrân. La vale, frânele nu ţin şi iarăşi lumea coboară să dea o mână de ajutor. De sus, la hârtoapele drumului de ţară, cad adevărate avalanşe de făină din sacul unui speculant de război. Inventiv acesta transportă uleiul într-o statuetă reprezentând un sfânt. Episodul autobuzului se termină imediat după momentul mitralierii drumului de către un avion de vânătoare. Profesorul se ascunde după statueta rămasă în şanţ; detectivul observă absenţa şi coboară din autobuz. Aşa cum a apărut, arătarea pe patru roţi dispare după un nor de praf.

Scanned with OKEN Scanner

PEISAJ SEMANTIC

DEŞERTUL

DEŞERTUL TĂTARILOR (**Il deserte dei tartari**, Italia-Franţa-Germania, 1976, regia Valerio **Zurlini**). Nici unul dintre ofiţerii din îndepărtata fortăreaţă Bastiani, de la graniţa de nord a imperiului austro-ungar, nu poate fi ca-racterizat în afara efectului ce-l are asupra vieţii lui **deşertul tătarilor**, imensul spaţiu necunoscut cu care se învecinează. Transplantând cu fidelitate romanul lui Dino Buzzati, Valerio Zurlini acordă deşertului rolul de personaj semantic, în raport cu acesta definindu-se destinul întru glorie al indivizilor ce com-pun „distribuţia" alegoriei cinematografice. Deşertul este aici nemărginirea de unde aşteptăm întreaga viaţă un semnal de care să ne legăm spre a da un nou sens existenţei noastre. Pentru a facilita afirmarea, cum consideră unii dintre ofiţeri, e bine ca numărul lor să fie acolo cât mai mic. Deşertul îşi trimite „tătarii" abia în final, când nimeni nu mai crede în posibilitatea apariţiei acestora, moartea fiind mai puternică în sine, distrugându-i pe cavalerii ahtiaţi de glorie. Sublocotenentul Draga, cel cu a cărui venire la fortăreaţă începe filmul, va fi bolnav în final, şi nici măcar el nu va mai avea şansa afirmării. Deşertul dă caselor din oraşul apropiat un aer uscat, cu pereţi roşietici. Din când în când pustiul trimite un semnal: un cal alb, nişte focuri îndepărtate. În totul, viziunea dunelor, a munţilor din fundal, panoramaţi de obicei de la stânga la dreap-ta, într-o lentă lecturare obsesivă, iar mai către sfârşit, văzuţi prin binoclu, cu realitatea misterioasă dintre văile lor, unde focuri bizare, reale, dar pentru ofiţeri incredibile, ameţesc iarăşi minţile lor de-acum obosite. „Şi iarna şi vara, nimic decât nisip", rezumă unul din ofiţeri. Cu toţii par să „pipăie" „sufletele tătarilor din deşert", însă adulmecarea îi scoate doar din minţi, deşi ambiţia disciplinei ireproşabile se manifestă cu tot scenariul ei de orgolii, vanităţi şi invidii.

Filmul are un ritm şi el semantic, lent, ca o descompunere

Scanned with OKEN Scanner

înceată a psihologiilor, atmosfera lui ţinând, fără îndoială, de dinamica interioară a trăirilor obsesiv raportate la evenimentele insesizabile ale deşertului. Unii mai speră încă, alţii nu mai dau nici o credibilitate posibilităţii de a se întâlni cu „duşmanul". Anii se adaugă odată cu oboseala, şi marea şansă se ruinează şi îi ruinează pe temerarii campioni ai aşteptării clipei favorabile. Deşertul dă euforii, dar el semnifică o glorie „suspendată", ca şi istoria în acest film alegoric, echivalând cu moartea, ca o adevărată, nevăzută, anticameră a ei.

PERPETUUM-MOBILE AL COMEDIEI MUZICALE

BALUL

BALUL (**Ballando, ballando,** Italia, 1983, regia Ettore **Scola**). Un personaj-ambianţă a cărui savoare se arată inepuizabilă, asemenea imaginaţiei regizorale care compune şi recompune mai multe variante ale unuia şi aceluiaşi scenariu al **balului** ca spectacol al existenţei umane. Într-o sală pregătită să-şi aştepte actorii, mereu aceiaşi, îşi fac mai întâi apariţia femeile. Ele vin una câte una, atrase de oglindă ca de un miracol. În faţa obiectului atât de apreciat, gesturile lor sunt totale şi emblematice: caracterizându-le în chipul cel mai expresiv. Fără a dialoga prin cuvinte, un grup de personaje evocă o epocă (între 1936 şi 1983), în stiluri diferite, folosind muzica şi mai ales coregrafia şi pantomima. O anumită gesticulaţie-tic va fi trecută – graţie unui fel de „flash-back" de motivare, a unei întoarceri în timp edificatoare – printr-o serie de devieri şi retuşări până la a indica profilul iniţial al personajului şi apoi ulterioara lui evoluţie, în consens cu actualitatea. Desigur, bărbaţii, dar mai ales femeile, încearcă să ignore vârsta, să lupte cu ea, spre a se putea acomoda astfel de fiecare dată modei balului, felului de a se îmbrăca şi

Scanned with OKEN Scanner

dansa al zilei. Timpul lasă urme pe chipul oamenilor deşi spiritul, aviditatea lor de viaţă sunt infatigabile. Ca un cal nărăvaş **balul** duce înainte personajele provocându-le, solicitându-le energia. Ele se aruncă în vâltoarea coregrafică, într-o frenetică dispoziţie. Scălâmbul ca şi mofluza, omul-umbră, cu ticurile lui de slujitor impersonal, au farmec, şi nu unul oarecare. O sală şi un grup – iată elementele vizuale esenţiale ale demonstraţiei regizorale. Adăugăm costumele senzaţionale, şi nu putem uita muzica şi jocul perfect al actorilor, spre a imagina împreună cu aceştia un spectacol unic, de o frumuseţe captivantă. Mai multe personaje se lasă seduse de fascinaţia teribilă a balului, ca personaj semantic, personaj-ambianţă şi personaj-mediu, personaj-spectacol şi personaj-confesiune.

Balul devine un perpetuum-mobile al comediei muzicale, o dramatizare a existenţei în maniera unei reprezentaţii de o teatralitate eterată, parfumată, încântătoare.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

ARGUMENT 5

I. AVENTURA ISTORICĂ ŞI POLITICĂ 7

Eroul revoluţiei franceze 8

NAPOLEON: Napoleon, 1927, r. Abel Gance; Napoleon în Insula Sf.Elena, 1929, r. Lupu Pick; Război şi pace, 1936, r. King Vidor; Război şi pace, 1965, r. Serghei Bondarciuk; Waterloo, 1969, r. S. Bondarciuk

Conducătorul revoluţiei din Octombrie 16

LENIN: Octombrie, 1927, r. Serghei Eisenstein; Lenin în Octombrie, 1937, r. Mihail Romm; Omul cu arma, 1938, r. Serghei Iutkevici; Lenin în 1918, 1939, r. M. Romm; Povestiri despre Lenin, 1957, r. S. Iutkevici; Lenin în Polonia, 1966, r. S.Iutkevici

Tragedia fecioarei din Orléans 22

IOANA D'ARC: Patimile Ioanei d'Arc, 1928, r. C.Th. Dreyer; Procesul Ioanei d'Arc, 1961, r. Robert Bresson

Un spectacol al puterii 27

PETRU CEL MARE: Petru cel Mare, 1937, r. Vladimir Petrov

FIUL LUI PETRU CEL MARE: Petru cel Mare, 1937, r. V.Petrov 29

Unul din preşedinţii Statelor Unite ale Americii 31

LINCOLN: Tinereţea lui Lincoln, 1939, r. John Ford

Un rege solar 33

HENRIC V: Henric V, 1944, r. Laurence Olivier

Realismul viziunii interpretative 35

MARC ANTONIU: Iuliu Cezar, 1953, r. J.L. Mankiewicz

Scanned with OKEN Scanner

Diabolicul Richard şi excepţionalul Olivier 37
Richard al III-lea, 1955, r. L. Olivier
Energic şi trufaş, fastuos şi zeiesc 40
ALEXANDRU MACEDON: Alexandru Macedon, 1956, r. Robert Rossen
Gladiatorul în fruntea sclavilor răsculaţi 43
SPARTACUS: Spartacus, 1959, r. Stanley Kubrick
O regină ca o amazoană 46
CLEOPATRA: Cleopatra, 1961, r. J.L.Mankiewicz
Îmbrăcând cămaşa morţii 48
TUDOR: Tudor, 1963, r. Lucian Bratu
Drama însingurării la un erou shakespearean 51
HENRIC al II-lea – Becket, 1964, r.Peter Glenville
Neînfricatul conducător al dacilor 54
DECEBAL – Dacii, 1967, r. Sergiu Nicolaescu; Columna, 1968, r. Mircea Drăgan
Un împărat roman în Dacia 58
DOMIŢIAN – Dacii, 1967, r. S. Nicolaescu
Mama unui prinţ sinucigaş 59
ELISABETA – Mayerling, 1968, r. Terence Young
Un general american 60
PATTON: Patton, 1969, r. Franklin J.Schaffner
Prima unire a ţărilor române 62
MIHAI VITEAZUL – Mihai Viteazul, 1971, r. Sergiu Nicolaescu; Buzduganul cu trei peceţi, 1977, r. Constantin Vaeni
Eroina de pe Jil 65
ECATERINA TEODOROIU: Ecaterina Teodoroiu, 1978, r. Dinu Cocea
Întemeietor de pace 66
MIRCEA: Mircea, 1989, r. S.Nicolaescu
Divina Margot şi un star „à la française" 69
MARGOT: Regina Margot, 1994, r. Patrice Chéreau

II. AVENTURA SOCIALĂ 71
Un Hercule al epocii mute 72
MACISTE: Cabiria, 1914, r. Giovanni Pastrone

Scanned with OKEN Scanner

Justiţiarul în filmul poliţist 73
JUDEX – Judex, 1916, r. Louis Feuillade; Judex, 1963, r. Georges Franjou
Popularitatea unui erou de capă şi spadă 77
ZORRO: Semnul lui Zorro, 1920, r. Fred Niblo; Semnul lui Zorro, 1940, r. Rouben Mamoulian; Zorro, r. Duccio Tessari
Luciditatea împotriva monstrului 81
ERIC MASTERMAN: Metropolis, 1926, r. Fritz Lang
Un suprasoldat 82
CEAPAEV: Ceapaev, 1934, r. Serghei şi Gheorghi Vasliev
Temerar în vestul sălbatic 83
BUFFALO BILL CODY: Avangarda eroică, 1937, r. Cecil B.DeMille
Gesturile frumoase ale unui generos 85
BEAU GESTE: Beau Geste, 1939, r. William Wellman
Cowboy-ul 85
RINGO KID – Diligenţa, 1939, r. John Ford
Romantic, dezinvolt, eficient 87
THORPE – Corsarul, 1940, r. Michael Curitz
De dragul Clementinei 88
WYATT EARP – Draga mea Clementina, 1946, r. John Ford
Reprezentaţie de spadasin 89
FANFAN LA TULIPE: Fanfan La Tulipe, 1952, r. Christian Jaque
Cu conştiinţa slăbiciunilor omeneşti 90
KAMBEI – Cei şapte samurai, 1954, r. Akira Kurosawa
Un boem pedepseşte şarlatania sentimentală 92
JUJU – Porte des Lilas, 1957, r. René Clair
Un militar cu principii morale 94
MAX – Cărările gloriei, 1957, r. Stanley Kubrik
Patriotismul în sutană 95
ANTHONNY ANDERSEN – Discipolul diavolului, 1959, r. Guy Hamilton
Mai mulţi actori pentru un detectiv celebru. 97
MAIGRET – Maigret şi afacerea Saint-Fiacre, 1959, r. Jean Delannoy

Scanned with OKEN Scanner

Cu el moare speranţa. 99
NISHI – Escrocii dorm în pace, 1960, r. Akira Kurosawa
Remake: concilierea destinului individual cu lumea. 101
CHRIS – Cei şapte magnifici, 1961, r. John Sturges
Obsesia câştigului. 103
GUIDO – Inadaptaţii, 1961, r. John Huston
Cel bun învinge pe cel rău. 103
SANJURO KUWAHATA – Yojimbo, 1961, r. Akira Kurosawa
„Rodeo" cu un dezmoştenit al soartei. 105
PERCE – Inadaptaţii, 1961, r. J.Huston
Patriarhul cauzelor pierdute, apoi câştigate. 106
RANSOM – Omul care l-a ucis pe Liberty Valance, 1962, r. John Ford
Un samurai cu simţul umorului. 107
TSUBAKI SANJURO – Sanjuro, 1962, r. Akira Kurosawa
Imposibila fericire. 109
SILIEN – Denunţătorul, 1962, r. Jean-Pierre Melville
Încrezător în şansa libertăţii. 111
DANNY – Marea evadare, 1963, r.John Sturges
Tenace, visător, util şi norocos. 112
VIRGIL HILTS – Marea evadare, 1963, r. J.Sturges
Dublu rol într-o poveste palpitantă. 114
LAFLEUR – Scaramouche, 1963, r. Antonio Isasi Isasmendi
Redus la tăcere. 116
MCMURPHY – Zbor deasupra unui cuib de cuci, 1973, r. Milos Forman
Pentru gloria Franţei. 118
LABICHE – Trenul, 1964, r. John Frankenheimer
„Antieroul" într-o grea profesiune. 120
BARBĂ-ROŞIE – Barbă roşie, 1965, r. Akira Kurosawa
Histrionism feminin într-un western-parodie 122
CAT – Cat Ballou, 1965, r. Elliot Silverstein
Riscuri pentru triumful justiţiei. 123
GRAU – Noaptea generalilor, 1966, r. Anatol Litvak
Martorului îi repugnă minciuna 125
HERMANN – Noaptea generalilor, 1966, r. A.Litvak

Scanned with OKEN Scanner

Sacrificiul unui om obişnuit. 126
MILOS HRMA – Trenuri strict supravegheate, 1966, r. Jiri Menzel
Un „încurcă-lume" în maniera „free-cinema" 127
MORGAN – Morgan, un caz de tratat, 1966, r. Karel Reisz
Un lup bătrân. 128
GERULA – Columna, 1968, r. Mircea Drăgan
Niciodată bătut, niciodată păcălit, niciodată cumpărat . . . 129
BULLIT – Locotenentul Bullit, 1969, r. Peter Yates
Devotamentul unui Don Quijote 131
GERARD – Aventurile lui Gerard, 1970, r. Jerzy Skolimowski
Cu preţul vieţii dar neînduplecat. 132
DOYLE – Filiera I, 1971; Filiera II, 1975, r. John Frankenheimer
Legendă cu un temerar. 134
JEREMIAH JOHNSON, 1972, r. Sydney Pollack
Binele învinge şi prin el. 135
JOE – Vera Cruz, 1973, r. Robert Aldrich
O soluţie-renunţarea ?. 136
FRANK SERPICO – Serpico, 1973, r. Sidney Lumet
Un viteaz de-al lui Mihai 137
ANDREI – Nemuritorii, 1974, r. S.Nicolaescu
Reporter dispărut la datorie 139
LOCKE-ROBERTSON – Profesiune: reporter, 1975, r. Michelangelo Antonioni
Integritatea unui sentimental 140
JOSEPH TURNER – Cele trei zile ale Condorului, 1975, r. Sydney Pollack
Imaginea unui erou de baladă 142
PINTEA, 1976, r. Mircea Moldovan
Investigaţii plătite cu viaţa 143
ROGAS – Cadavre de lux, 1976, r. Francesco Rosi
Posibil cowboy intergalactic 145
ROY NEARY – Întâlniri de gradul III, 1977, r. Steven Spielberg

Scanned with OKEN Scanner

În descendenţa unui mit 146
BRONCO BILLY, 1980, r. Clint Eastwood
Ţâfnos dar omenos 148
HORIA LAZĂR – Noi, cei din linia întâi, 1986, r. S. Nicolaescu
„Terminatorul" Schwarzenegger 149
TERMINATOR – Terminator 2: Ziua judecăţii, 1991, r. James Cameron
Aventura de tip policier 150
JOE HALLENBECK – Ultimul samaritean, 1992, r. Tony Scott
Supersoldat caută umanitatea pirdută 150
LUC DEVREUX – Soldatul universal, 1992, r. Roland Emmeric
Aventură conjugală în peisaj morbid 151
FESTER – Trăsnăile familiei Addams, 1993, r. Barry Sonnenfeld
Violenţa „decongelată" 152
SPARTAN – Demolatorul, 1993, r. Marco Brambilla

III. INOCENŢA: OAMENI OBIŞNUIŢI, COPII, PERSONAJE DE ANIMAŢIE, PERSONAJE-OBIECT, PERSONAJE-STĂRI 154
Omul şi uniforma 155
PORTARUL – Ultimul dintre oameni, 1924, r. F.W. Murnau
Generosul cu sânge rece 157
MARECHAL – Iluzia cea mare, 1937, r. Jean Renoir
Dincolo de interesele de clasă 159
RAUFFENSTEIN – Iluzia cea mare, 1937, r. J.Renoir
Frumuseţe decorativă 160
ARMAND – Frumoasa şi bestia, 1946, r. Jean Cocteau
Când întârzie prea mult fericirea 161
DAVID – Plouă peste dragostea noastră, 1946, r. Ingmar Bergman
Bătrân rămas pe drumuri 162
UMBERTO DOMENICO FERRARI – Umberto D, 1952, r. Vittorio de Sica

Scanned with OKEN Scanner

Făcătorul de bine 163
WATANABE – A trăi, 1952, r. Akira Kurosawa
Renăscând din propria cenuşă 167
GEORGE – Orgolioşii, 1953, r. Yves Allegret
Tandreţe contra violenţă 168
MATTO-NEBUNUL – La Strada, 1954, r. F.Fellini
Legenda „James Dean" 171
CAL TRASK – La est de Eden, 1955, r. Elia Kazan
Un negru 175
NOAH CULLEN – Lanţul, 1958, r. Stanley Kramer
Tragica dezorientare 177
MACIEK – Cenuşă şi diamant, 1958, r. Andrzej Wajda
Naivitatea se plăteşte 178
PHILIPPE GREENLEAF – În plin soare, 1960, r. René Clément
Amăgirea şi purtătorul ei de sens 179
ROCCO PARONDI – Rocco şi fraţii săi, 1960, r. Luchino Visconti
Alt fel de fată, alt fel de dragoste 180
BASILI – Fermecătorii inocenţi, 1961, r. A.Wajda
Mers de felină 182
BERNARDO – Poveste din cartierul de vest, 1961, r. R. Wise, J. Robbins
Vânătorul de mustangi 182
GAY – Inadaptaţii, 1961, r. John Huston
Renunţarea prin sinucidere 184
DON JAIME – Viridiana, 1961, r. Luis Buñuel
Fără nostalgii 185
RIFF – Poveste din cartierul de vest,1961, r.J.Robbins, R:Wise.
Omul „dogmatic" în week-end 186
ANDRZEJ – Cuţitul în apă, 1962, r. Roman Polanski
Catalizatorul unui conflict latent 187
UN AUTOSTOPIST – Cuţitul în apă, 1962, r. R.Polanski
În umbra, dar în sprijinul protagonistului 188
TOM DANAVAL – Omul care l-a ucis pe Liberty Valance, 1962, r. J.Ford
Despărţire pe note muzicale 189
GUY – Umbrelele din Cherbourg, 1963, r. J.Demy

Scanned with OKEN Scanner

Sentimentul adânc al patriotismului 191
PAPA BOULLE – Trenul, 1964, r. John Frankenheimer
Tot timpul pe drumuri 191
PAŞCA-PIRAMIDON – Există un asemenea flăcău, 1964, r. Vasili Sukşin
Un copist invidios 193
KIRILL – Andrei Rubliov, 1966, r. Andrei Tarkovski
Erou de roman pasional 194
BORA – Am întâlnit ţigani fericiţi, 1967, r. Aleksandar Petrovic
Cavalerul morţii inevitabile 196
JAN – Ruşinea, 1968, r. Ingmar Bergman
Compromisul cu sine şi cu lumea 197
SAKISAKA – Imn pentru un om obosit, 1968, r. Masaki Kobayashi
Insingurat şi întristat 198
ARCHIE – Soţii, 1970, r. John Cassavetes
Un cadavru plimbător 199
MR .HEI – Dodes'ka-Den, 1970, r. A.Kurosawa
Imaginarea obsesivă a unui deznădăjduit 200
YUKCHI SIMA – Dodes'ka-Den, 1970, r. A.Kurosawa.
Viitor de cenuşă 201
FRANCIS – Sperietoarea, 1973, r. Jerry Schatzberg
Sufletistul 203
MAX – Sperietoarea, 1973, r. J.Schatzberg
Cu un picior în groapă, dar încă viu 205
JONATHAN REYNOLD – Oh, Jonathan, Jonathan, 1973, r. F.P.Wirth
Insecuritatea într-o societate supertehnicizată 206
HARRY CAUL – Conversaţia, 1974, r. F.F.Coppola
Întreprinzător şi generos 208
MITICĂ – Mere roşii, 1976, r. Alexandru Tatos
Preţul triumfului. 209
JIMMY DOYLE – New York, New York, 1977, r. Martin Scorsese
„Necazurile" unui băiat frumos şi îndrăgostit 210
TONY MANDERA – Febra de sâmbătă seara, 1977, r. John Badham

Scanned with OKEN Scanner

Cel aşteptat, cel meritat 211
GOŞA – Moscova nu crede în lacrimi, 1980, r. Vladimir Menşov
Rezistenţa la stress 212
NORMAN – Cabinierul, 1981, r. Peter Yates
Un personaj-remake 213
TESS ROBIN – Cântăreţul de jazz, 1980, r. Richard Fleischer
Condiţia de sosie 214
SHINGEN – Kagemusha, 1980, r. A.Kurosawa
„Clasa" omeniei 217
FOLEY – Ofiţer şi gentleman, 1982, r. D.D.Stewart
Cu gândul acasă, la ai lui 219
TRAVIS – Paris, Texas, 1984, r. Wim Wenders
Dreptul la dragoste se câştigă 220
GHIŢĂ – Pas în doi, 1985, r. Dan Piţa
Poţi scăpa de destin? 221
JAUN SAYAGO – Destin tragic, 1985, r. Jorge Ali Triana
Receptiv la adevărul uman 222
ŞAPTEFRAŢI – Noi, cei din linia întâi, 1986, r. S.Nicolaescu
Romanul femeii chineze 223
JIAZHEN – A trăi, 1994, r. Zhang Yimou
Pacificarea printr-o femeie 224
MARIE-THÉRÈSE — O vară de neuitat, 1994, r. Lucian Pintilie

* * *

Mereu urmărită 226
CABIRIA – Cabiria, 1914, r. Giovani Pastrone
În căutarea bicicletei 227
ANTONIO RICCI – Hoţi de biciclete, 1948, r. V.de Sica
De mână cu tatăl lui 228
BRUNO – Hoţi de biciclete, 1948, r. V.de Sica
Pe cărările vieţii 229
APU – Cântecul potecii, 1955; Neînvinsul, 1956; Lumea lui Apu, 1959, r. Satyajit Ray
Un regizor şi personajul său 230
ANTOINE DOINEL – Cele patru sute de lovituri, 1959; Dragostea la douăzeci de ani, 1962; Sărutări furate,

Scanned with OKEN Scanner

1968; Domiciliul conjugal, 1970, r. François Truffaut
Eroare de terapie 236
BILLY – Zbor deasupra unui cuib de cuci, 1963, r. M. Forman
Generozitatea infantilă 237
CHOBO – Barbă roşie, 1965, r. A.Kurosawa
Revelaţia artei de clopotar 238
BORISKA – Andrei Rubliov, 1966, r. A.Tarkovski
Într-un tramvai imaginar 240
VATMANUL SMINTIT – Ddodes'ka-Den, 1970, r. A.Kurosawa
Curajul de a învinge 241
ADAM – Voi sări din nou peste bălţoace, 1971, r. Karel Kachyna
Avertismentele unui copil 242
OSCAR – Toba de tinichea, 1979, r. Volker Schlöndorff
Apelul la conciliere 243
HUNTER – Paris, Texas, 1984, r. W.Wenders
Prea mic pentru lumea mare 245
NĂICĂ – Unde eşti copilărie, 1988, r. Elisabeta Bostan
În lumea de vis a pădurii 247
VERONICA – Veronica şi Veronica se întoarce, 1973, r. E. Bostan
Adolescenţa cu hazul ei 248
DAVE – Desprinderea, 1979, r. Peter Yates
Părăsit şi regăsit de mama lui 249
TIMMY – Campionul, 1979, r. F.Zeffirelli
Declanşatorul crizei de conştiinţă 250
NELU – Nelu, 1988, r. Dorin Mircea Doroftei
Crăciunul unui copil-vedetă 251
KEVIN – Singur acasă, Pierdut în New York, r. Chris Columbus.

*
* *

Şoricelul longeviv 252
MICKEY MOUSE, r. Walt Disney

Scanned with OKEN Scanner

Păpuşa din lemn 254
PINOCHIO – 1940, R. Ben Sharpsteen, H.Luske
Romanul „animat" al formării unei personalităţi 257
BAMBI, 1942, r. Walt Disney
Consumatorul de spanac 259
POPEYE MARINARUL
Monstrul alb 261
MOBY DICK – Moby Dick, 1956, r. J.Huston
Vocaţia antropomorfizării 263
OMULEŢUL – Scurtă istorie, 1957, r. Ion Popescu-Gopo
Robotul recalcitrant 265
HAL – 2001: O odisee spaţială, 1968, r. S. Kubrick
Extraterestrul dornic de afecţiune pământeană 266
E.T. – E.T., 1982, r. Steven Spielberg

*
* *

Marea şi marele peşte 268
MAREA – Bătrânul şi marea, 1958, r. J.Sturges
„Arătare" pe patru roţi 269
UN AUTOBUZ – Comandantul, 1966, r. Luciano Salce
Peisaj semantic 271
DEŞERTUL – Deşertul tătarilor, 1976, r. Valerio Zurlini
Perpetuum-mobile al comediei muzicale 272
BALUL – Balul, 1983, r. Ettore Scola

Scanned with OKEN Scanner

Culegere şi paginare computerizată: ReiSoft S.R.L.
Tiparul: „Felix-Film" Bucureşti
Coperta şi planşele: „Fabrica de timbre" S.A. Bucureşti
Bun de tipar: 27 mai 1994
Apărut: 1994

Scanned with OKEN Scanner

Lei 3 000

De acelaşi autor:

ARTA NARAŢIUNII ÎN FILMUL ROMÂNESC, Ed. MERIDIANE, Bucureşti, 1981

STRUCTURI FILMICE, Ed. JUNIMEA, Iaşi, 1983

CUM SE FACE UN FILM?, Ed.CARTEA ROMÂNEASCĂ, Bucureşti, 1986 *(PREMIUL UNIUNII CINEAŞTILOR DIN ROMÂNIA)*

TEME ŞI STILURI CINEMATOGRAFICE, Editura MERIDIANE, Bucureşti, 1987

ISTORIA FILMULUI ÎN PERSONAJE ŞI ACTORI (Vol.I Cupluri literare, cupluri cinematografice), Ed. FELIX-FILM, Bucureşti, 1992

ISTORIA FILMULUI ÎN PERSONAJE ŞI ACTORI (Vol.II Seducţia feminină, fascinaţia diabolică), Ed. FELIX-FILM, Bucureşti, 1993

AMZA PELLEA, CEL MAI IUBIT DINTRE ACTORI, Ed. FELIX-FILM, Bucureşti, 1993

Scanned with OKEN Scanner